

د. لطفية إبراهيم برهم

دراسات في نقد الشعر

سلسلة الدراسة (15) 2014

دراسات في
نقـــد الشـــعر

E - mail: aru@net.sy :البريد الالكتروني

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخراج الفني: وفاء الساطي
تصميم الغلاف: ميسم حسن

د. لطفيّة إبراهيم برهم

دراسات في نقد الشعر

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (15)
2014

مقدمة

لا تحتاج مقدّمة عن (دراسات في نقد الشعر) إلى تحديد مفهوم الشعر العربي الحديث، وبيان موقعه في سياق التجربة الشعرية العربية؛ لأنه شعر كُتبتْ حوله دراسات كثيرة ومهمّة بدءاً من الستينيات في القرن الماضي، ومع ذلك، فهو ما يزال حالة شعرية تستحقّ التأمل في سياقاتها الإبداعية والنصية، كما تستحقّ المراجعة والنقد الذي يدفعنا إلى ألا نتعامل معها انطلاقاً من آراء نقدية جاهزة، بل يفرض علينا أن نتسلّل إلى بنية النصوص، لكشف علائقها، وطرق اشتغال مكوّناتها البنائية، آخذين بعين الاعتبار السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي أنتجتها. من هنا تبقى القراءة النقدية لهذه النصوص واحدة من قراءات نقدية أخرى تختار مداخل أخرى، وتثري أمكنة القراءة المتعدّدة، مشيرين إلى أن القراءات والتفسيرات والتأويلات، مهما تعدّدت، فلا بدّ من العودة إلى النصوص، وكشف الرهانات: مركز الانشغال الإبداعي والتنظيري.

وتأسيساً على ما سبق تشتغل دراسات هذا الكتاب على نصوص من الشعر العربي الحديث والمعاصر، مركّزة على جوانب محدّدة فيها، فاتحة السياق على أسئلة قد تكون أفقاً لرؤى نقدية جديدة، تثري هذه النصوص، وتسهم في تقديم رؤية العالم التي تحتويها.

ينظم بين هذه التجارب المدروسة خيط يلمّ شتاتها الظاهر، ويدرجها في بنية واحدة، هي بنية الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ هذه البنية التي يكوّن كلّ

عنوان من عناوين الكتاب مكوّناً من مكوّناتها البنائية ؛ مكوّناً يسهم مع المكوّنات الأخرى في تكوين بنية الكتاب، التي يحيل فيها الحاضر على الغائب، فتتسع الدلالة، مكتنزة برؤى رمز الصحراء في شعر " بدوي الجبل "، وعلاقة الشاعر "نزار قباني " بالتراث في (بنيان الفحولة في مملكة الشعر: قراءة في شعر نزار قباني)، وموقع الشعر ودلالة الاختلاف في تجربة " سنية صالح "، وبنية الحلم والواقع في الشعر الليبي المعاصر، وفيض المعنى في عناقيد الزبد لـ "وفيق سليطين "، وثنائية (القيد والحرية) في (قراءة في قصيدة العصفور لـ " جوزف حرب ").

وإذا كان بعض المتن الشعري، الذي اشتغلت عليه هذه الدراسات قد لقي عناية خاصة في الخطاب النقدي العربي الحديث، مثل شعر: " بدوي الجبل "، و" نزار قباني "، و" جوزف حرب "، فإن تجارب شعراء آخرين لم تلقَ الاهتمام الكافي القادر على سبرها واكتناه خصائصها الفنية التي تميّزها من سواها، مثل: تجربة "سنية صالح " الشعرية المختلفة عن التجارب الشعرية المزامنة لها، وتجربة "وفيق سليطين " المتميزة، والشعر الليبي المعاصر الذي لم يصلنا منه إلا القليل ؛ لذا فإن هذا الكتاب قد فتح آفاق هذه التجارب الإبداعية المتميّزة، لعلّها تضيء جوانب منها إضاءة تسهم في بناء متن نقدي ينفع مَنْ يقرؤه.

رمز الصحراء في شعر " بدوي الجبل "

مقدمة

يزخر شعر " بدوي الجبل "* بمعجم لغوي، تعيدنا مفرداته إلى التراث الشعري لغة لا دلالة؛ لأن أغلب هذه المفردات قد انزاحت عن دلالتيها المعجمية والتراثية؛ لتصبح في تشكيلاتها الجديدة رموزاً خاصة بالشاعر: بؤراً رمزيه تمنح شعره مرونة، وقيمة ترابطية كبرى، وتعدداً في الدلالات، إنها رموز تتحرك في المجموعة الشعرية من دون أن تعتمد على أية مقارنات، أو تعادلات مع أي مفهوم أو فكرة مسبقة، ومن هذه الرموز رمز الصحراء الذي تكرر كثيراً بالدال نفسه، أو بدوال أخرى تدور في فلكه الدلالي: (**البيد، الفيافي، الفلاة، القفر، اليباب، الموحشة، الجدب، السباسب، المتاهة، الحصباء، المفازة...**)،

---

* ـ بدوي الجبل: محمد سليمان الأحمد (1903 ـ 1981م)، شاعر سوري، ولد في قرية ديفة، محافظة اللاذقية، ودرس علومه الأولى في مدينة حماة، ثم في مكتب عنبر بدمشق، ثم دخل كلية الحقوق بالجامعة السورية.

ـ عضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

ـ عمل في الحقل السياسي فترة طويلة من الزمن، وشارك في ثورة الشيخ صالح العلي، فانتخب عضواً في البرلمان، وعين وزيراً مرتين، ثم عاش في المنفى بقية حياته تقريباً.

ـ توفي في دمشق.

ـ صدر ديوانه عن دار العودة في بيروت سنة 1978م.

انظر في ترجمته: د. سعد الدين كليب، أنطولوجيا الشعر السوري (النصف الأول من القرن العشرين)، إصدار الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، دمشق، 2008م، 213.

حتى أصبح رمزاً خاصاً يمتّ بصلة نسب لغوية إلى لقب الشاعر " بدوي " الساحلي المولد والنشأة، ويستدعي مجموعة صور مترابطة معه منها: صورة النار التي ترافق الصحراء وقت الظهيرة، وصورة السراب، وفكرة العطش...، وهي صور تدور حول دلالة مركزية تعزّز دلالة الصورة ـ المفتاح: صورة الصحراء: صورة الجدب، وتشير إلى دلالة خفية تنبعث منها، وتشكل الصورة ـ المفتاح الثانية: صورة الخصب: الصورة المتناقضة التي شكّلتها عناصر الماء (الندى، الارتواء، الرّي...)، وأسماء الخمر (السلافة، الصهباء، المعتقة...)، ومرادفات الظل (أفياء، العطور، العبير، العبق...)، وهي المرادف العكسي للصورة المفتاح الأولى؛ وبذلك يرتفع النص الشعري الذي تشكل التناقضات العنصر الجوهري فيه عند الشاعر " بدوي الجبل " على ضحالة الوصف الشائع؛ ليصبح نصاً ذا دلالة جديدة ومتفردة؛ نصاً يفتح احتمالات متعددة لدلالة رمز الصحراء؛ لأن هذه الأسماء والمرادفات لا تستخدم رموزاً في شعره، بل تستخدم بوصفها صوراً مناقضة للرمز المدروس، تظهر فجأة، وتكثّف دلالته فما هي دلالات رمز الصحراء في شعر الشاعر؟.

بادئ ذي بدء لابد من تحديد مفهوم الرمز بتحديد الدلالتين: اللغوية والاصطلاحية؛ إذ تعيدنا اللغة إلى الجذر اللغوي (رَمَزَ)، و(الرمز: تصويت خفي كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين)[1]، فرمز إليه ـ رمزاً: أومأ، وأشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان [...]، فالرمز الإيماء والإشارة، وتتسع الدلالة في

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت ـ لبنان، المجلد الأول، مادة (رمز).

(المعجم الوسيط) فنجد ، إضافة إلى الدلالات السابقة ، انه رمز إلى الشيء بكذا : دل به عليه ، والرمز العلامة ، وفي علم البيان : الكناية الخفية [1]

فالرمز لغوياً يتركز حول الدلالة ، والإيماء ، والإشارة ، والعلامة ، والكناية الخفية . أما اصطلاحاً فهو :

(1 ـ مصطلح متعدد السمات غير مستقر ؛ إذ يستحيل رسم كل مفارقات معناه.

2 ـ علامة ، تحيل على موضوع ، وتسجله طبقاً لتاريخ ما.

3 ـ و (الرمز) وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء) [2].

نتوقف في هذا التحديد الاصطلاحي عند البندين الثاني والثالث فنجد أن هناك تمييزاً بين العلامة والرمز ؛ إذ يتميز الرمز من العلامة بأنه يشير إلى مفاهيم وتصورات وأفكار مجردة ؛ ليحيلها على عالم الأشياء ، بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة ، أو على الأقل إلى أمور أدنى في درجة التجريد بوصفها لا تفعل شيئاً ، أكثر من مجرد الإشارة إلى تلك الأشياء التي ترتبط بها فحسب ، وهذا يعني أن العلامة يمكن فهمها بجلاء إذا هي أفلحت في أن تجعل المرء يستوعب عن طريق الحواس الشيء أو الموقف الذي تشير إليه ، عكس الرمز الذي يتم فهمه حين تدرك الفكرة التي يرمز إليها ؛ وبذلك تتقاطع الدلالتان اللغوية والاصطلاحية.

---

[1] انظر : المعجم الوسيط ، قام بإخراجه : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار ، أشرف على طبعه : عبد السلام هارون ، مجمع اللغة العربية ، المكتبة العلمية ، طهران ، الجزء الأول ، مادة (رمز).

[2] د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب العربي اللبناني بيروت ـ سوشبرس ـ الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1985 م ، 101 ـ 102.

عند قراءة ديوان الشاعر نتوقف عند تكرار دال الصحراء في القصائد التي رثى فيها أصحابه : (ابتهالات : مهداة إلى قبور أحبته في بغداد ودمشق وحلب وحمص واللاذقية)، (بدعة الذل : إلى روح إبراهيم هنانو)، (آلام : في تأبين إبراهيم هنانو)، (أين أين الرعيل من أهل بدر؟ : في رثاء الزعيم رياض الصلح)، (غربة الروح : في رثاء الفقيد العظيم فارس الخوري)، (الشهيد : في حفلة ذكرى هنانو عام 1945 م)، (خلع الحياة على البلى : في رثاء أحمد شوقي)، (الذكرى : رثى بهذه القصيدة ابن عمه المرحوم الشيخ علي محمد كامل)، (خمرة الأحزان : في رثاء الشاعر شبلي الملاط)، (ثكل الأمومة : إلى روح أخي كامل مروة صاحب جريدة الحياة)، (إيه حكيم الدهر : قيلت في مهرجان المعري الألفي)، (وفاء القبور : إلى ابنتي جهينة)، واللافت للنظر في هذه القصائد كلها أن دال الصحراء يشير إلى صحراء الحياة ؛ إنه رمز يصور وحشة الشاعر بعد موت أصحابه ، وما يصاحبها من عقم وجداني ، ومعاناة روحية ، وهي النقيض لشعور تدفق العطاء المنبثق من الحب ؛ إذ يصور الشاعر شعور الوحشة الذي يشير إليه دال الصحراء نفسه ، أما النقيض فيصوره الشاعر عبر وصف صور الواحات والبحار.. ، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (آلام)[1] :

لا يبعد الله أحبابا فُجِعْتُ بهم ... وما علالة قلبي بعدما بعُدوا

الناشئون على نعماء مترفة ... تقيلوا الرمل في الصحراء واتسدوا

---

[1] بدوي الجبل ، الديوان ، مؤسسة النشر الإسلامي ، قم المقدسة ـ إيران ، الطبعة الثانية ، 1421 هـ ـ 2000 م ، 218 ـ 219 .

وانظر في دراسة رمز الصحراء في شعر " بدوي الجبل " : د. سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولى ، بيروت ـ لبنان ، أيار / مايو ، 2001 م ، 284 ـ 287 .

تلك الجسوم التي حزّ الحرير بها   حريرُها في العراء الموحش الزرد

حَنَا السراب عليها وهي ظامئة   حرّى الجوانح لا غمر ولا ثمد

بموحش من رمال البيد منبسط   يضل في شاطئيه الصبر والجلد

مسحت دمعي من ذكراهمُ بيدٍ   وأمسكتُ كبدي ألاّ تذوب يد

يبرز هذا المقطع الشعري حياة الشاعر بعد استشهاد الأحباب: شهداء الثورات السورية المتوالية؛ إنها حياة عناصرها (الصحراء، العراء الموحش، الرمال، السراب، الظمأ، الموحش من رمال البيد)؛ لذلك تبرز عطشاً داخلياً فعلياً، وشعوراً بخسارة مأساوية، والتزاماً بقضية موت صديق شخصي، وزعيم وطني يعد من أوائل الذين حاربوا من أجل القضية العربية، وتقيلوا الرمل في الصحراء واتسدوه؛ وبذلك كانت الصحراء التي دفن فيها أحباؤه قفراً شاسعاً: بموحش من رمال البيد منبسط، وشراك موت، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (الشهيد) [1]:

تهدهم الصحراء هداً وللردى   سلاحان في البيد: الهواجر والقَر

ويقول أيضاً في قصيدة بعنوان(أين أين الرعيل من أهل بدر؟ في رثاء الزعيم رياض الصلح) [2]:

لا تسلها فلن تجيب الطُلُول   المغاوير مثخَن أو قتيل

موحشات يطوف في صمتها   الدهر فللدهر وحشة وذُهول

غاب عند الثرى أحباء قلبي   فالثرى وحده الحبيب الخليل

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 267.

[2] المصدر السابق نفسه.

خيمت وحشة الفراغ على الـ أحياء فالقبر وحده المأهول

ومثال ذلك قوله في قصيدة بعنوان (وفاء القبور: في رثاء ابنته جهينة)[1] :

أصبحت بعدهم حيران منفرداً والريح معولة والليل معتكر

ثم تأتي هذه الصورة الملموسة مرعبة حادة في قول الشاعر في قصيدة بعنوان (آلام : في تأبين إبراهيم هنانو)[2] :

على الصحاصح هامات معطرة وفي الرمال بنان أُفردت ويد

وتأتي خصوصية رمز الصحراء في شعر الشاعر " بدوي الجبل " بوصفه صورة تشبيهية لحياة الإنسان المسافر الموحشة : الصحراء ؛ صورة تمكن الشاعر فيها من أن يلغي الفصل بين الخلفية ؛ أي الحياة : الصحراء ، والشخصية : الإنسان : المسافر في تشكيل رموره ؛ إذ تقوم الصورة ـ الرمز بصهر عالم المسافر الداخلي وجدبه بعقم العالم الخارجي ؛ وبذلك تجاوز الشاعر عقبة الواقع ، بقوله في قصيد ة بعنوان (غربة الروح)[3]:

ونعم عدت (للعقيق) ولكن فارق الأهل واللدات (العقيقا)

أنا كالطير ألف صحراء لفته مهيض الجناح شلواً مزيقا

مات أيكي ومات وِردي فلا تعجيل أُعْنى به ولا تعويقا

غربتي قد سئمت غربة روحي ومللت التغريب والتشريقا

غربتي غربتي على النأي والقرب أراني إلى دجاها مسوقا

حِدْتُ عنها غرباً وشرقاً وطوَّفْتُ فما اجتزْتُ سهمها المرشوقا

---

[1] بدوي الجبل ، الديوان ، 271.

[2] المصدر السابق نفسه ، 218

[3] المصدر السابق نفسه ، 249 ـ 250 .

تدخل الذات الشاعرة في علاقة تشبيهية مع الطير في إطار لوحة الحياة، التي ليست صحراء واحدة، بل هي ألف صحراء، فضاؤها مفتوح زمانياً ومكانياً؛ ليكون علامة دالة تصور وحشة الشاعر بعد موت الأهل والأصحاب، وما يصاحبها من عقم وجداني، ومعاناة روحية تجسدت بالغربة: غربة الروح، التي سيطرت على مدلولات الدوال كلها، فتجاوزت هذه الدوال مدلولاتها المعجمية إلى دلالة جديدة يقتضيها السياق، فدال الطير في سياق اللوحة تجاوز المدلولات الإيجابية: الحرية، الانطلاق، الحياة...؛ لأنه هنا طير مهيض الجناح؛ شلو مزيق..، نحن نعلم أن الجناح هو الذي يساعد الطير على الطيران، لكنه هنا جناح مهيض: ذليل: مزيق على صيغة فعيل التي تدل على اتصال الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام؛ ذلك لأن الصفة المشبهة باسم الفاعل تدل على الثبات والدوام من دون التجدد والانقطاع، ومما يلفت النظر أن (مزيق) تعني (ممزق)؛ أي أن هناك مَنْ قام بتمزيق هذا الجناح، وعطل وظيفته البيولوجية، فغدا غير قادر على الطيران، هذا يعني أنه ميت؛ وبذلك أصبح الطير رمزاً للموت من غير قيد بأحد الأزمنة الثلاثة؛ لأن (**الصفة المشبهة تعمل عمل اسم الفاعل لكن من غير قيد بأحد الأزمنة الثلاثة؛ لأنها موضوعة على معنى الإطلاق**)[1]، ومعادلاً موضوعياً للشاعر الذي فقد الأهل واللدات؛ هذا يعني أن الشاعر لم يتعامل مع الموت بوصفه وضعاً شمولياً، بل تعامل معه بوصفه التزاماً مباشراً بقضية موت صديق، أو زعيم وطني، كما قلنا منذ قليل.

وتأتي الضمائر الشخصية، وهي ما دلت على ذات واعية مستقلة في إرادتها، وتمتاز بصفات تميزها من غيرها [2]؛ لتعزز دور الأنا الشاعرة بتكرارها

---

[1] د. صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م، 189.

[2] المرجع السابق نفسه، 207.

ضمير المتكلم: (عدت، أنا، أبكي، [illegible]، أعمى، غربتي، روحي، غربتي، غربتي، أراني، حدت، اجتزت...). كما يأتي تكرار الغربة بوصفها اسماً ظاهراً، أو ضميراً (دجاها، حدت عنها، سهمها) ؛ ليحيل حياة الشاعر على صحراء في كل مكان وجد فيه، علماً أن صورة الصحراء في هذا المقطع لا تنفصل عن سياق مقاطع القصيدة، بل تدعمها، وتؤكدها دلالياً وإيقاعياً.

وفي قصيدة (الكعبة الزهراء) يرد دال الصحراء ثماني مرات صريحاً، ومرات عدة ضميراً، كما يرد بدوال أخرى تدور في فلكه الدلالي (البيد، الجديب ..)، فإلام تدل الصحراء؟، إلى أي شيء يشير هذا الدال؟، أيحيلنا على الحياة بوصفها صحراء خاوية من القيم الروحية، أو النشوة الروحية التي يشعر بها المرء، وهو في أعتاب أبي الزهراء (ص) في مكة المكرمة؟، أيشير هذا الدال إلى سيطرة الجانب المادي على الجانب الروحي عند الإنسان العربي؟، أينطوي تكرار هذا الدال؛ الرمز في شعر الشاعر على حساسية أساسها تعانق الفكر والشعور وائتلافهما؟.

يأتي فعل التوحد بالصحراء في هذه القصيدة بصيغة الماضي (توحّدت) على وزن تفعّلت للمبالغة؛ ليشير في أحد معانيه إلى النزعة الصوفية عند الشاعر؛ هذه النزعة التي تحمل في ثناياها إشارتين: إشارة إلى أن الإنسان العربي هو الذي يحقق لهذه الصحراء وجودها، وإشارة تؤكد لنا أن رغبة الشاعر في التوحد بالصحراء، تتخطى هذا التوق ذاته وصولاً إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب، يقول الشاعر مجسداً الإشارة الأولى[1]:

توحدت بالصحراء. حتى مغيبها	ومشهدها من مشهدي ومغيبي
ومن هذه الصحراء، أنوار مرسل	ورايات منصور، وبدْع خطيب

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 64.

ومن هذه الصحراء، شعر تبرجت به كل سكرى بالدلال عَروب

فالشاعر هنا يتخطى الواقع المرئي ذاته باتحاد الذات بالموضوع، وصولاً إلى توحد أعمق بروح المكان، على نحو يؤدي إلى انبثاق صحراء ذهنية في وعي المتلقي، تكون لها ملامح الوطن ـ الأم، لكنها في الوقت نفسه وطن آخر. يحمل ملامح الشاعر، فمغيبها ومشهدها من مشهده ومغيبه، ولا يكتفي الشاعر بذلك كله، بل يربط هذه الصحراء والسمات الجغرافية وتجلياتها الشعرية بنسق جديد من التداعيات الموغلة في عالم ملغز، محمل بالسحر والرؤيا الأسطورية؛ إذ يأتي أسلوب الشرط مقروناً بالفعل الماضي في جملتي الشرط والجواب في قول الشاعر[1]:

ومَنْ صَحِبَ الصحراء هام بعالم مِنَ السحر جِنّي الطّيوف رهيب

ليدل على العلاقة القديمة بين العربي والصحراء، هذه العلاقة التي لا تحكمها الأسس العلمية، بل يحكمها السحر والغرائبية، والبعد عن الموضوعية، وفي هذا يكمن حضور الشاعر، وقدرته على النفاذ إلى المتلقي، والتغلغل في وجدانه، فالشاعر ليس مسكوناً بالمكان وحده، وإنما هو مسكون كذلك بروح المكان، كأنما يسعى إلى خلق جو أسطوري، ملغز، يرتبط باسم الصحراء وبالسمات الجغرافية المحددة لها، وكأنه أراد أن يبث فيها طاقة غير مرئية قادرة على إحياء ذاتها بذاتها، وتوليد استمرارية تاريخية خاصة بها، تتميز من التيار التاريخي العام.

ومع أن فعلي الشرط يعبران في سياق الجملة الشرطية عن شيء لم ينفذ، مثل أمنية لم تتحقق، أو أمل محبط، أو حلم باطل؛ وبذلك لا تكون الحياة إلا صحراء الحياة، وهي ثيمة مألوفة، إلا أن هذه الصيغة لعدم التحقق تثير مسألة

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 63.

صوت المتكلم، فالقصيدة تتكلم بضمير الأنا، ولكن لا نعرف من أين؟؛ وبذلك تصبح كل كلمة بؤرة رمزية. فيرتفع النص من ضحالة الوصف الشائع؛ ليصبح نصاً ذا دلالة جديدة ومتمردة؛ دلالة يبدعها قارئ منتج يسهم في عملية التحويل واكتشاف قرابتها لمراسيم الطقوس الدينية، وهي تجربة تعاقب دائري حول الكلمة ـ المفتاح، أو المولّد الذي اختزل إلى مشير.

فمعرفة الشاعر معرفة تضيف عمقاً افتراضياً إلى ما هو مادي؛ لأن الصحراء عنده لا تحد بحدود الأرض ذاتها؛ أي حدودها الفعلية على الخارطة، وإنما تصبح لديه حالة نفسية، وذهنية لها امتدادات لا نهائية في المطلق، إنه يهيئ للمطلق حاسة تتعايش مع اليومي الذي يصعب التعايش معه، لكن هذا المطلق يظل في مجال الممكن الذهني، لا الممكن الفعلي؛ لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة في جانبيه الطبيعي والبشري، يفضي إلى دلالة ذهنية في قول الشاعر[1]:

نرش النجوم النور فيها مُمسَّكاً   فأترع أحلامي وأهرق كوبي

وفي قوله[2]:

وصبر من الصحراء، أحكمت نسجه   سموت به عن محنتي وكروبي

ومن هذه الصحراء صيغت سجيتي   فكل عجيب الدهر غير عجيب

إن الشاعر حين يستخدم هذه الدوال التي تحمل في ثناياها مدلولات حسية واقعية، سواء ما ارتبط منها بعالم الصحراء أم بعالم البشر، فإنه يعمد إلى ترتيبها، أو الجمع بينها جمعاً يكسر السياق الواقعي لصالح سياق ذهني يظل معلقاً بزمن عائم مكلل بذلك البعد الذهني المطلق نفسه، هنا نتوقف عند التوحد؛ توحد التجربة نفسها أولاً، وعلى الأقل كما تصل إلينا، وتوحد

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 65.
[2] المصدر السابق نفسه، 65.

الشاعر مع الشيء الذي يعانيه ثانياً ؛ ذلك الذي يكون فيه الشاعر جزءاً من التجربة التي يرسمها ، وهو أخيراً التوحد الذي تكون فيه الحقيقة غير المحسوسة جزءاً من التجربة ؛ توحد المادة والروح ، وحتى توحد الروح الحالّ والمتعالي على حد تعبير " كولردج " الذي يرى أن (وحدة جوهر الرمز ـ الذي ينضح بالحقيقة التي يمثلها واضحة ـ والعبقرية الشعرية التي لها فعالية " اختصار التعدد في الوحدة ـ الحاضرة في كل مكان ، وإن كانت نادراً ما توجد في مكان في صورة إثارة منفصلة ") [1].

أما الإشارة الثانية فيمكننا أن نتوقف عندها في قول الشاعر في قصيدة بعنوان (البلبل الغريب) [2]:

ويارب: عز من أمية لا انطوى ... ويارب: نور وهّج الشرق لا خبا
وأعشق برق الشام إن كان ممطراً ... حنوناً بسقياه وإن كان خلبا
وأهوى الأديم السمح ريّان مخصبا ... سنابله نشوى وأهواه مجدبا

وجلجل في أرض الجزيرة صيّب ... يزاحم في السقيا وفي الحسن صيّبا
سحائب من شرق وغرب يلُمُّها ... من الريح راعٍ أهوج العنف مغضَبَا
له البرق سَوط لا تندُّ غمامة ... لتشرد إلا حزَّ فيها وألهبا

تبرَّج للصحراء قبل انسكابه ... فلو كان للصحراء ريق تحلَّبا

---

[1] ج. روبرت بارت اليسوعي ، الخيال الرمزي : كولريدج والتقليد الرومانسي ، ترجمة د. عيسى العاكوب ، مراجعة : د. خليفة عيسى العزابي ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، معهد الإنماء العربي ـ بيروت ، طرابلس ـ الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية ، 1992م ، 38.

[2] بدوي الجبل ، الديوان ، 165 ـ 168.

وتعـذر طـلُّ الفجـر لم يـرْوِ صـادياً ولكنــه بــلَّ الرمـــال ورطَّــبا
ويســكرها أن تشـهد الغـيم مقبـلاً وأن تتمـــــلاه وأن تترقّبــــــا

. . .

ومـرَّت علـى سمـر الخيام غمامـة تجُـرُّ علـى صـادٍ مـن الرمـل هيـدبا

. . .

وطاف الغمام السمح في البيد ناسكاً إلى الله في ســقيا الظمـــاء تقرَّبــا

. . .

وحــرك في البيــد الحيــاة وســرها فمـــا هامـــد في البيـــد إلا توثَّبـــا
ولاعـبَ في حـالٍ مـن الرمـل ربـرياً وضاحك في غـالٍ مـنَ الوشـي ربربـا

لعب الشاعر في هذا السياق على ثنائية (**الجدب والخصب**) في عقد علاقة بين برق الشام والصحراء أو الصيب والصحراء ؛ إذ يمتلك الشاعر خيالاً خصباً يصهر الأشياء المتباينة في وحدة جديدة ؛ ليعيد البناء في نص شعري، سمة رمز الصحراء فيه الوحدة، التي يبرز تعقيدها تدريجياً، وحصيلة هذا الإدراك إحساس بالخفاء بالنسبة إلى الشاعر، وإلى المتلقي على حد سواء، فالصيب الذي جلجل في أرض الجزيرة تبرج للصحراء.

تعيدنا هذه الصورة: **الرمز إلى أسطورة الموت والانبعاث**، فالصيب : إله الخصب تبرج للصحراء ؛ ليغويها، ويثيرها، الصحراء هنا = المحنة = اليأس = القنوط = الموت، والمطرف = انفراج المحن = الأمل = الإشراق = الحياة ؛ وبذلك يستمر الشاعر في بلورة البؤرة الدلالية الرمزية للصحراء بوصفها صحراء الحياة، لا بوصفها مرجعاً جغرافياً، فيلامس هذا الدال البنية الفكرية للإنسان: البنية المعتقدية ؛ هذه البنية تحتاج إلى حركة ترجّها: تخلخلها ؛ حركة هي الرمز الذي يلامس الحقائق الروحية.

وقد تعيدنا هذه الأبيات إلى صورة السيل عند " امرئ القيس " القائل[1] :

كـــأن أبانـــاً في أفـــانين ودقـــه   كبيـــر أنـــاس في بجـــاد مزمّـــل

وألقـــى بصـــحراء الغبـــيط بعاعـــه   نـزول اليمـاني ذي العيـاب المحمـل

لكـن الصـورتين مختلفتـان ؛ لاخـتلاف سـياقيهما ، فصـورة شـاعرنا "بـدوي الجبل" ولدها خيال خصب ؛ رؤية شعرية تتميز برؤية العلاقات المتبادلة والعميقة والمتأصلة بين الفكر والشعور ، وبين العقل والطبيعة ، وبين الطبيعة والمتعالي ، ومع ذلك فهذه الإعادة ليست ردة نحو التقليدي بحال من الأحوال ، بل هي قدرة فنية ناجحة لاستغلال الصور التقليدية من جديد ، وإعطائها حياة جديدة ، وأبعاداً دلالية مختلفة ، فالصورتان مختلفتان.

وقد يعيدنا رمز الصحراء إلى الإهمال الذي لقيه الجيل الأول من الشعراء الرواد على يد جيل جديد جاحد في نظر الشاعر ، الذي أكد استمرارية هذا الرمز برمز آخر هو الوحدة والمعاناة اليائسة ؛ هذا الإهمال الذي عقد صلة نسب بين الشاعر والدوح ، بقوله في قصيدة بعنوان (**ابتهالات**) [2] :

بـــيني وبـــين الـــدوح في أحزانـــه النســـب القُـــراب

مـــن كـــل موحشـــة فـــأين الطيـــب والـــوهج المـــذاب

...

في غربـــة أنـــا والإبـــاء المـــر والأدب اللبـــاب

---

[1] حسن السندوبي ، شرح ديوان (امرئ القيس) ، ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ، ويليه أخبار النوابغ آثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ، المكتبة الثقافية ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة السابعة ، 1402هـ ـ 1982م ، 158 ، ويروى : كأن ثبيراً في عرانين وبله ، **انظر**: شرح القصائد العشر ، صنعة : الخطيب التبريزي ، تحقيق : فخر الدين قباوة منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ، الطبعة الرابعة ، 1980 ، 89 ، 92.

[2] بدوي الجبل ، الديوان ، 74 ، 75.

كالسـيف حلّتـه الفتـوح وربمـا بلـي القِـراب
طـود أشـم فكيـف ترشـقني السـهام ولا أصـاب

. . .

أنا ما عتبت على الصحاب فليس في الدنيا صحاب
خـرس ولكـن قـد تفاصـحت الخـواتم والثيـاب.

فالموحشة صفة من صفات الصحراء، بل هي الصحراء نفسها، التي يقترن دالها بدال الحياة: حياة الشاعر الأدبية في هذا السياق؛ إذ ينطلق الشاعر من ذاته، بل يقترب من ذاته ورؤاه الخاصة؛ ليحقق رغبة ملحة في اكتشاف أسرار الوجود، ومساءلة الكون والكائنات، مطلقاً العنان للخيال الذي يجمع بين العوالم المتباعدة، التي لا تأتلف إلاّ في المخيلة الإبداعية؛ أي في بنية النص الشعري الذي يقدمه الشاعر؛ إذ يبدأ الشاعر بالدال (بيني): ظرف المكان، الذي يحيلنا على الذات الشاعرة التي تسعى بالموهبة الفردية إلى تأكيد حضورها الإبداعي الخاص. فبين الذات الشاعرة والدوح في أحزانه علاقة حميمة؛ صلة نسب لا تتحدد بالحزن: بالدال مفرداً، بل بوصفه جمعاً: (أحزانه)؛ ليجسم الشاعر صورة الأحزان المسيطرة عليه من كل موحشة؛ صحراء نفسية: غربة جمعت بين الشاعر والإباء المر، والأدب اللباب.

يلازم بروز الأنا الشاعرة بروز الأصالة الفردية التي أبدعت من المعجم اللغوي العربي تشكيلات جديدة منحت شعر الشاعر مرونة، وقيمة ترابطية كبرى، وتعدداً في الدلالات، فـ(السيف، والفتوح، والقِراب، والطود، والسهام...) كلها دوال من المعجم الشعري القديم، لكن انتقال هذه الدوال من حقولها الدلالية معجمياً إلى حقل دلالي آخر أكسبها بعداً جديداً يتمحور حول غربة الأدب الحقيقي: غربة الإبداع في زمن لا إبداع فيه؛ زمن (تفاصحت فيه الخواتم والثياب)؛ أي زمن تفاصح فيه الشكل على المضمون؛ وبذلك تحمل

الغربة هنا بعداً فكرياً، يفتح آفاق رمز آخر يؤازر رمز الصحراء، إنه رمز الضياع والوحدة في بقية شعر الشاعر؛ إذ يقول في قصيدة بعنوان (السراب المظلم)[1]:

حنا السراب على قلبي يخادعه ... بالوهم من نشوة السقيا ويغريه

فكيف رُحت ولي علم بباطله ... أهوى السراب وأرجوه وأُغليه

ويح السراب على الصحراء تُسْلِمُهُ ... رمالها السمر من تيه إلى تيه

ليس هذا فحسب بل إن رمز الصحراء يستدعي مجموعة صور مترابطة، منها صورة النار التي ترافق الصحراء عند الظهيرة، لكن هذه النار ليست النار المحرقة دائماً؛ لأنها قد تكون نار الحب و(اللهب القدسي)، أو نار المتصوفة، ومع أنها تتركز حول مسائل دنيوية بحتة، إلا أنها تحتفظ بنبلها؛ لأنها تتعدى حالة الحب المؤقت إلى نار أبدية لا تنطفئ في القلب، يقول الشاعر[2]:

قلبي الذي لون الدنيا بجُذوته ... أحلى من النور نعماه وبؤساه

والمحبوب الذي لم يجرب النار ذاتها كثير الحزن، يقول الشاعر[3]:

ناء عن النار لو طاف اللهيب به ... لوهَّجت هذه الدنيا شظاياه

هذه النار الأزلية تورِّث عطشاً مقيماً في القلب[4]:

نعُبّ منه بلا رفق ويُظْمؤنا[5] ... فنحن أصدى إليه ما ارتشفناه

من الملاحظ هنا أن النار رمز؛ لتعدد المدلولات التي تحيل عليها، غير أن الصحراء توحي أيضاً بصورة أخرى، وهي صورة السراب الأسود، وهي رمز

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 402.
[2] المصدر السابق نفسه، 391.
[3] المصدر السابق نفسه، 393.
[4] المصدر السابق نفسه، 386.
[5] هكذا وردت في الديوان.

يستخدمه الشاعر بنجاح في إحدى قصائده المتميزة، وهي بعنوان: (السراب المظلم): السراب الذي يجعل الحياة محتملة؛ لأنه يزودها بآمال ووعود زائفة.

فصور الصحراء، والرمل، والنار، والسراب، وفكرة العطش الذي لا يرتوي تستدعي نوعين من الأضداد في شعر البدوي، أولهما صور متناقضة، وتتمثل بأسماء الماء، والندى، والارتواء، والري، والسكر، والسقيا، ومترع، وتغرف، ونرشف، ونعب، ونشوى، وأمواه النمير، وأسماء الخمر: خمر، راح، طلى، سلافة، حميًّا، رحيق، الصهباء، معتَّقة، وكذلك بمرادفات الظل: أفياء، ريف، ظل، العطور، عطر، عبير، ريًّا، عبق، طيوب، وأسماء العسل: العسل، المعسول، الجنى، وهذه لا تستعمل في شعره رموزاً مستقلة، بل تستخدم بوصفها صوراً مناقضة للرمز، أو الصورة الرئيسة تظهر فجأة في القصيدة، فتكثف المعنى، وثانيهما استجابة معاكسة من جانب الشاعر اتجاه الصور البالغة القسوة، والمتصلة اتصالاً مباشراً بالمعاناة الإنسانية، والقبول البطولي لقيمتها؛ إذ يستدعي الشاعر أحياناً قوة روحية عظيمة، يعينه في ذلك ما يئيض في نفسه من مشاعر صوفية، فيغرق في نشوة صوفية متوهجة، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان (آلام) [1] :

ولا شفى اللهِ جُرحاً في سريرته ندمان ينطِف منه الخمر والشَّهَد

فرمز الصحراء الذي يكشف عن هوس الشاعر به هو الجزء المعبر عن الكل، وركن أساس في بنية النص الشعري، وهو ذو طبيعة عضوية، ويقتضي منا استجابة عضوية، وموحدة، ومماثلة، هذا يعني أننا أمام رمز شعري مدهش يتكرر في شعر قد يبدو للناقد من النظرة الأولى شعراً تقليدياً بحتاً، لكنه في حقيقة

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 219.

الأمر شعر تشكل التناقضات العنصر الجوهري فيه، وتنتمي أغلب رموزه إلى طبيعة مختلفة، بعيدة عن محيط الشاعر الطبيعي الأصلي بعداً يفتح للبحث آفاق أسئلة قد تكون محوراً لدراسات قادمة؛ وبذلك يعيدنا رمز الصحراء في شعر " بدوي الجبل " إلى ملمح مهم في النص الإبداعي، يتجلى في الترتيب المدروس للكلمات، والتراكيب، حتى إن كل جزء من أجزائه لا يكون منغماً في التشكيلات الجديدة في ذاته فحسب، بل في إيقاع الكل، أو إيقاعية الشكل الفني، من ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان (**إني لأشمت بالجبار**)[1] :

تفدي الشموس بضاحٍ من مشارقها	هلال شعبان إذ حيًّا بشعبانا
دوَّت به الصرخة الزهراء فانتفضت	رمال مكة أمجاداً وكثبانا
وسال أبطحها بالخيل آبية	على الشكيم تريد الأفق ميدانا

فالدال الذي دخل في علاقة إسنادية مع دال آخر في بنية النص الشعري لا يحيلنا على موضوعه المطابق فحسب، بل يحيلنا على المعاني الذهنية التي يستدعيها؛ لأن اللغة ليست موضوعة لنقل الشيء وحده، بل موضوعة أيضاً لنقل شخصية الإنسان الذي يمثلها، ومزاجه ومقاصده، هذا يعني أنها تمثل البنية الذهنية أو الفكرية للمبدع، وتحيلنا في الوقت نفسه على ثقافته التي حصلها؛ لذلك فإننا ما إن نقرأ الأبيات السابقة، حتى تعيدنا هذه الرموز أو الصور الشعرية إلى الموروث العربي: الشعر، فتتداعى في أذهاننا أبيات نسبت إلى " كثير عزة " يقول فيها [2] :

---

[1] بدوي الجبل، الديوان، 84.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها على نسخة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده..، وعلق عليها السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، 1398 هـ ـ 1978 م، 16.

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان مَنْ هو ماسح

وشُدّت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

كما يتداعى في ذهننا أيضاً تحليل " عبد القاهر الجرجاني " الرائع لهذه الأبيات في كتابه (أسرار البلاغة) ؛ إذ إن الخيال ؛ هذه القوة التركيبية والسحرية تكشف عن نفسها (في توازن أو ائتلاف للخاصيات المتضادة أو المتنافرة : خاصيات التماثل مع الاختلاف ؛ العام مع المحدد ؛ الفكرة مع الصورة ؛ الفردي مع الأنموذجي ؛ إحساس الجدة والعذوبة مع الأشياء القديمة والمألوفة ؛ ما هو أكثر من حالة مألوفة من العاطفة مع ما هو أكثر من نظام مألوف [...] ، ورغم مزجها بين الطبيعي والصناعي وجعلهما متساوقين ، تظل تُخْضِعُ الفنَّ للطبيعة ، والأسلوب للمادة) [1] ؛ وبذلك تحقق الصورة : الرمز الجدة ، والدهشة والكشف ، فيكون الشعر رؤيا عند الشاعر.

وتبدع ريشة الشاعر صورة حركية ، سمعية ، ذوقية : صورة رائعة تجسد مقدرة الشاعر على التقاط الجوهري ، في قوله [2] :

تململ الفاتحون الصيد وازدلفوا إلى السيوف زرافات ووُحْدانا

ألسابقات وما أرخوا أعنتها والحاملات المنايا الحمر فرسانا

تململ تفعلل ، صيغة ماضٍ إلا أنها ترصد بداية الحركة : حركة الفرسان الذين ازدلفوا إلى السيوف زرافات ووحدانا ، و حركة الجياد التي أعلنت رأيها بالصهيل ، متجاوزة الحديدة المعترضة في فمها ، إنها تصوت ، وتكاد الصحراء

---

[1] ج. روبرت بارث اليسوعي ، الخيال الرمزي : كولريدج والتقليد الرومانسي ، ت : د. عيسى العاكوب ، 18 ـ 19.

[2] بدوي الجبل ، الديوان ، 85 .

تشرب هذا الصهيل ألحاناً، ف(تكاد، تشربه)، صيغتان من صيغ المضارع التي تدل على استمرار الحدث في المستقبل، وأن تشرب الصحراء الصهيل، هذا يعني أنه الماء: الحياة: ألحان النصر: الحرية: العزة: الكرامة...، فالصحراء هي الحياة، واستمرار الرمز في بقية القصيدة يؤكد ذلك، هذا يعني أن الحقيقة الكاملة للطبيعة في صور الشاعر، وأوصافه مستمدة مباشرة من الطبيعة بوصفها بنية ذهنية للشاعر.

على الرغم من أن الشاعر أخذ عناصره من التراث العربي؛ إذ تحيلنا صورة السابقات على قوله تعالى "فالسابقات سبقاً "[1] فإننا نجد الجدة في تشكيل صوره، ورموزه إن لم يكن في موقعها في ذاتها، ففي تشكيلاتها الجديدة، وفي تناغمها مع الصور الجزئية الأخرى؛ إذ يأتي تقديم شبه الجملة (للجياد) على الاسم المرفوع (صهيل)؛ لتمركز الأهمية حولها؛ لأن هذه الجياد أساس الفعل ومنطلقه مع أنها اسم، ويأتي المسند إليه (صهيل) على وزن فعيل؛ ليسمعنا صوت هذه الجياد: هذا الصوت الذي تحدّى الشكيمة: الحديدة المعترضة في فم الفرس من اللجام؛ ليعلن عن نفسه، بل ليعلن عن الذات الشاعرة المتحدية، الثائرة، المنطلقة، إنه صوت الإباء، والقوة، والعزيمة؛ صوت يروي ظمأ الصحراء: (تكاد تشربه الصحراء ألحانا).

ففعلا المضارع: تكاد، تشربه، ينتمي أولهما إلى أفعال المقاربة، وهي الأفعال التي تدل على قرب وقوع خبرها، هذا يعني أن شرب الصحراء لصوت الجياد بات قريباً، متوقعاً: إنه يحمل رؤية الشاعر للثورة العربية التي أطلق الحسين بن علي رصاصتها الأولى، والتي أرادها العرب تظاهرة عربية وحدوية، ومناسبة لتجميع القوى القومية والدعوة إلى التخطيط للمستقبل العربي، ومواجهة الأحداث بخطة محكمة وعزيمة ماضية.

---

[1] القرآن الكريم، سورة النازعات، الآية / 4 /.

خاتمة

مما سبق نجد أن الشاعر يمتلك رؤية شعرية جديدة: رؤية ذات دلالة ثنائية: الرؤية التي تأتي القصيدة منها إلى الوجود، ورؤية العملية الشعرية نفسها، وهي في الدلالتين الرؤية التي تستدعي الدمج بين العوالم المتباعدة: الشاعر وأفكاره ومشاعره، عالم البشر وعالم الطبيعة، عالم القيم الشامل، كما تستدعي تحويلاً، أو، بدقة أكثر، اتحاداً في وجود جديد نسميه رمزاً: كينونة شعرية تتجاوز السطحي؛ لتصل إلى جوهر الأشياء وحقائقها[1]؛ وبذلك يكون الشاعر قد سعى إلى إيجاد العالم الرمزي؛ إذ يمكن أن يحدث اللقاء الأعمق: (**لقاء الشاعر مع نفسه العميقة، مع عالم الطبيعة والناس، مع الحقيقة المتعالية**)[2]؛ وبذلك يمتاز الشاعر بقدرته المتميزة على بلوغ الشمولية، والوصول إلى اللحظة الشعرية التي يتحد فيها الواقعي بما وراء الواقعي اتحاداً يبرز في شعره عطشاً دائماً، ووحشة مقيمة، وتوجساً عميقاً، قد يفسره المتلقي في ضوء الواقع، لكنه، في الأساس، ذو طبيعة ميتافيزيقية مستمدة من ثقافته الصوفية المبكرة.

أما رمز الصحراء في ديوان " بدوي الجبل " فتتشابك دالاته ومدلولاته ودلالته مع الحالة الخاصة التي تعيشها الذات الشاعرة؛ ليترك للنفس البشرية مجالاً لا تؤدي فيه الحياة الاجتماعية العادية الدور نفسه، وهنا يحمل الرمز حالة استبدال، وحالة تكثيف وتركيب وتخيل، كما (**يحمل في لحظة الإبداع حدساً للانقلاب العقلي المرتبط بالخبرة الذاتية والخبرة الموضوعية للمبدع ويقوم بهذا في**

---

[1] انظر: ج. روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي، ت: د. عيسى العاكوب، 60.

[2] المرجع السابق نفسه، 87.

حالة كَوة انتقالية (فوق واعية) ، يشكل فيها الوعي الأعلى أوالية الإلهام الذي يغـير مـن طبيعـة الموضـوع ويجعـل إبـداعاً مـا متميـزاً مـن الناحيـة التاريخيـة والنوعية)[1].

ومع أن الشاعر أضفى على رمز الصحراء أصالة عندما ربط الصحراء ورموزها بالمعاناة باستغلاله صراع البدوي الحسي ضد الصحراء، واستعمالها في شعره بوصفها رمزاً للمعاناة الروحية ؛ أي رمزاً خاصاً ؛ إبداعاً كثف رؤية الشاعر الخاصة التي تؤدي فيها الرمزية دوراً رئيساً ، إلا أن هذا الرمز لا يمكن أن يكون خاصاً بكل معاني الكلمة ، وإلا استعصى على إدراك المتلقي ؛ لذا نجد أنه على الرغم من كل ما يقال عن خصوصية الرؤية الرمزية ، و خصوصية الرموز ، فإنه لا بد من أن تكون قادرة على حمل معنى قادر على التوصيل للمتلقي ، من هنا تمتلك روحاً رمزية عامة نفسر في ضوئها غربة المبدع ، أو المثقف في كل زمان ومكان ، وتبقى نسيجاً متفرداً تجاوز حدود التقليدي المتوارث ؛ لأن الرمز مستقل ، ولا يرتبط بأية صفة محددة سلفاً ، وهذا ما يمنحه مرونة كبرى ، ثم إنه إضافة إلى ذلك يمتلك قيمة ترابطية ، وتعدداً في المعاني ، ويتحرك مستقلاً داخل القصيدة ، والديوان الشعري من دون الاعتماد على أية مقارنات ، أو تعادلات مع أي مفهوم أو فكرة مسبقة ؛ وبذلك يساعدنا هذا الرمز في إدراك المعاني الرمزية في النص الشعري ؛ النص الإبداعي الرؤيوي المرتبط بالسياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية للفترة التي عاش فيها شاعرنا " بدوي الجبل "

---

[1] سحر الرمز: مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار، اللاذقية ـ سورية، الطبعة الأولى، 1994 م، 28.

بنيان الفحولة في مملكة الشعر

قراءة في شعر "نزار قباني"

مقدمة

تحاول هذا الدراسة الكشف عن علاقة الشاعر "نزار قباني "* بالتراث في الأعمال السياسية الكاملة المجموعة في المجلدين الثالث والسادس، عبر ثلاثة محاور رئيسة هي: **بنيان الفحولة والرفض**؛ رفض الموروث المحدد بالزمن لا بالفاعلية الحيوية والحضور الفعال، كأنه معيار محدد ومقياس ثابت، يحاول الشاعر القفز عليه ونقضه؛ لتحقيق فرادته وتميزه، **بنيان الفحولة والقبول**؛ قبول التراث بوصفه تصوراً ذهنياً متنامياً، ذا فضاءات متعددة متجردة من أسر

---

* ـ نزار قباني (1923 ـ 1998م)، شاعر سوري، ولد في مدينة دمشق، وفيها درس حتى تخرّج في كلية الحقوق بجامعة دمشق.

ـ عمل في السلك الدبلوماسي السوري، فتنقّل بين بلدان شرقية وغربية عدة، ثم استقرّ في بيروت فترة طويلة، حتى انتقل إلى لندن، وفيها توفي.

ـ صدرت مجموعته الشعرية الأولى "قالت لي السمراء" سنة 1944م، وتوالت مجموعاته الشعرية حتى وصلت إلى ثلاثين مجموعة.

ـ صدرت أعماله الكاملة سنة 1977م في مجلدين ضخمين، وتوالت في الصدور حتى وصلت إلى سبعة مجلدات.

انظر في ترجمته: د. سعد الدين كليب، أنطولوجيا الشعر السوري(النصف الأول من القرن العشرين)، 221.

اللحظة الزمنية، مرتبطة بحركة التطور الحضاري، بنيان الفحولة ومساءلة العصر، ونقد الواقع المعاصر، ونقضه على مستوى البنية الفكرية، انطلاقاً من القيم التراثية الإيجابية.

تتبلور الدلالة اللغوية للجذر اللغوي لفحول الشعر أو العلم حول الفائقين فيه [1] وحول مَنْ عارض شاعراً فغلب عليه...، والفحول: الرواة[2]، وهو تبلور يحيل على ارتباط مصطلح الفحل بالطبقة (طبقات فحول الشعراء)[3]، والتفرد والتعالي، كما يحيل على ارتباط المصطلح بتوظيف اللغة توظيفاً جمالياً يبتعد بها عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات جديدة تولدها الغلاقات التي تجمع بين المفردات في النص الشعري.

في دراستنا هذه لن يعيدنا مصطلح الفحولة إلى ثنائية (المذكر والمؤنث) في الثقافة العربية، ولن نتعامل معه بوصفه قيمة إبداعية؛ لذا لن تصير اللغة فحولة، ولن تصير قمة الإبداع فحولة، ولن تكون الذاكرة اللغوية ذاكرة فحولة، ولن نبحث عن الخصائص الفحولية المتعالية التي لا تكتمل إلا بإلغاء الآخر، وإعلاء وحدانية الذات، وهذا هو الوجه الآخر لصورة الفحل والنموذج الفحولي الشعري [4]، بل سنسلط الضوء على الحقول الفكرية:

---

[1] انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وأشرف على طبعه: عبد السلام هارون، مادة: (فحل).

[2] انظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، مادة: (فحل).

[3] انظر: محمد بن سلام الجمحي (سنة 231ه)، طبقات الشعراء مع مقدمة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

ملاحظة: طبع الكتاب بمطبعة بريل في مدينة لَيْدَن سنة 1913م، وهو القسم الثاني من هذه النسخة.

[4] انظر: د. رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة: أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2005م، 9 ـ 10.

البلاغة، والكتابة، والنشاطات الشعرية، والتاريخ، والعلم، غير معزولة عن سياقاتها، كما وردت في شعر "نزار قباني"، الذي وضع خطاب الفحولة بوصفه بنيان الفحولة، كما ورثناه عن السلف، وكما أعادت بناءه المنظومات الأصولية في إنكارها الحداثة موضع التحدي والمساءلة، معنياً في ذلك كله بسؤال العقل والفكر، متجاوزاً التنديد بهذه الصروح العتيدة والقلاع غير المرئية إلى النظر في كيفية بنائها للوعي بالمسلمات التي تنبني عليها، محاولاً بجرأة مبدع متميز مواجهة الواقع العربي، ونقض النظام الشعري الفحولي، والقيم الفحولية، التي تعزز من موقع الذات، وتقوم على إنكار الآخر ونفيه، وتتأسس على الطمع والكذب اللذين هما أساس الشعر المدائحي؛ وبذلك يكون هذا البحث بحثاً، وسؤالاً عن المنعطفات والتمفصلات في علاقة "نزار قباني" ببنيان الفحولة، وتحولها من مسار إلى مسار آخر في شعره السياسي تحولاً يبرز القصيدة النزارية بوصفها شاهداً على العصر الذي يعيشه الشاعر؛ المجتمع الذي يعيش فيه، وهو شاهد آخر يدل على أن الشاعر يمد جذوره في أرض بلاده، ويغمس قلمه في أمراضها، ويُعْمِل مِبْضعه في آفاتها، من ذلك حديثه عن سقوط الفكر في النفاق السياسي، وفضح التزلف والخنوع لدى فئة من الكتاب الجبناء الذين باعوا أنفسهم، هذه الصيحة التي يدين بها "نزار" النفاق والتكسب والتزلف تضاف إلى صيحاته الكثيرة في تعرية المجتمع العربي، فتجعل منه شاعراً في طليعة الشعراء الرافضين، الثائرين، إنه يقتحم الواقع ولا يخشى نبشه وتجريحه وتعرية فضائحه؛ وبذلك شارك في خلق الأدب الثوري المناضل، الذي عدّ طليعة إنتاجنا الحديث الذي لا تنفصل فيه الهموم الفنية في وجدان الأديب عن هموم الشعب والمجتمع؛ إذ إن قراءة أولية للأعمال السياسية الكاملة للشاعر تظهر لنا عنوانين متمايزين، يتحدد أولهما برفض الموروث سواء أكان هذا الرفض مباشراً أم غير مباشر، ويتحدد ثانيهما بقبول هذا الموروث: التراث ومساءلة العصر.

ـ بنيان الفحولة والرفض:

إن وعي الشاعر أدّى إلى نفاذ رؤيته ، التي اخترقت الموروث العام ؛ لتصل الماضي بالحاضر معرفياً ، لكن الوصل لا يتحصّل ، بل يقع في الانقطاع فاتحاً السياق على رفض الموروث المتمثّل في قصيدة (الوصيّة) بـ(صندوق أبي) ، هذا الصندوق المغلق على محتويات فقدت قيمتها ، وافتقدت فاعليتها ؛ لتعطّل التاريخ ، وتجمّده ؛ وبذلك يلجم هذا الصندوق التاريخية ، أو يلغيها ، مجمّداً الموروث في داخله حسب الرؤية النزارية [1] :

أفتح صندوق أبي..
فلا أرى..
إلاّ دراويشَ ومولويهْ
وقصة الزير على حصانه
وعاطلين يشربون القهوة التركيّهْ
أسحب سيفي غاضباً
وأقتل المعلقاتِ العشرَ.. والألفيهْ
وأقتل الكهوف ، والدفوف ،
والأضرحة الغبيهْ...

ففتح الموروث يكشف غثاثته أمام العين الشاعرة ، البصيرة ، الخبيرة ، فكانت شاهدة على سقوط الموروث : شعراً ، ونثراً ، وبلاغة ، ونحواً ، الأمر الذي حتم على الشاعر رفض الوصية ، وبيع الموروث في المزاد ، معلناً غضبه ؛

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الخامسة ، 1993) ، م3 / 250 ، وانظر : م3 / 304 / 398 / 399 /.

ثورته ، قاطعاً الرؤوس بقتل إنتاجها قطعاً فكرياً ، يقابله تأسيس أو ولادة رؤوس جديدة ، أو بالأحرى ولادة تفكير جديد ، فالقتل هنا قتل مجازي طال بنية فكرية عربية ، لم تنتج معرفة ، تفيا إنسان هذا العصر ، يقول الشاعر بعد فتح تاريخ أبيه ، وأيامه [1] :

أبحث عن معرفة تنفعني

أبحث عن كتابة تخُصّ هذا العصر.. أو تخُصني

فلا أرى حولي سوى رمل.. وجاهليهْ .

هذا الوعي أدّى إلى الرفض ؛ رفض كل ما يمتّ بصلة إلى الموروث شكلاً ومضموناً ، فاتحاً سياق البحث على إشكالية تتحدد معالمها بتحديد علاقة " نزار " بالتراث ، هل يرفضه الشاعر رفضاً قاطعاً أم أنه يترك صلة وصل بينه وبين هذا التراث؟ ، وهل يرفض الشاعر الموروث لمجرد الرفض أم أنه يرفضه ؛ لأنه لم يعد يمتلك فاعلية اتجاه القضايا المعاصرة؟ ، هل يرفض " نزار " جزءاً من الموروث ، ويقبل جزءاً آخر يسهم في بناء مملكته الشعرية؟.

ـ الموروث والرفض المباشر:

تتمحور تحت هذا العنوان الشواهد الشعرية التي يظهر فيها الرفض بدالّه ، مسنداً إلى الذات الشاعرة ، متعدياً إلى مفعولات متعددة ، مؤسساً شبكة دلالية رفضية تمسّ بنية الذهنية العربية شكلاً ومضموناً : الثوب ، والعلم ، والأدب الرسمي والشفوي... ، وتنتمي إلى حقول دلالية متباعدة ، تظهر تنوع الموروث ، وتمايزه إلى درجة التناقض ؛ وبذلك لا يتحدد الموروث بهوية التشابه والتآلف ، بل يتحدد بهوية المتعدد ، المتباين ، ووحدة المختلف الكثير ، الذي يرفضه الشاعر بقوله [2] :

---

(1) نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م3 / 251 /.

(2) المصدر السابق نفسه ، م3 / 252 /.

أرفض ميراث أبي.
وأرفض الثوب الذي ألبسني
وأرفض العلم الذي علّمني
وكلَّ ما أورثني من عقد جنسيّهْ
أرفض (ألف ليلة)..
والقمقُم العجيب والمارد ، والسجادة السحريهْ
أرفض سيف الدولة المغرورَ.. والقصائد الذليلة الغبيّهْ..
أُحرق رسم أسرتي.. أُحرق أبجديتي..
ومن فلسطين ، ومن صمودها
من طلقات النار في جرودها
من قمحها المغموس بالدمع ، ومن ورودها
أصنع أبجديّهْ....

الرفض مقرون بالولادة عبر أسطورة الموت والانبعاث متجلية في احتراق طائر الفينيق* عندما يدركه الهرم ؛ ليتجدد ، وبتجدده في سياق القصيدة نتوقف عند الفنّ الأصيل للشاعر ، الذي يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة التي تصل الغد بالماضي ، وتتجاوز الحاضر ؛ لتحدث قطعاً ؛ وبذلك تحقق الأسطورة الفينيقية هدفين ، أولهما إنساني ؛ إذ يرمز الطائر إلى موقف الشاعر من الموروث ، فهو

* ـ للتعرف على أسطورة العنقاء (الفينيق) انظر :
ـ إمام عبد الفتاح إمام ، معجم ديانات وأساطير العالم ، الناشر : مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مجلد 3 ، 127 ـ 128.
ـ مجدي كامل ، أشهر الأساطير في التاريخ ، دار الكتاب العربي ، دمشق ـ القاهرة ، ط1 ، 2003م ، 169.

وإن ورثه عن آبائه إلا أنه حرّ في قبوله أو رفضه، وقد رفضه الشاعر بحرق رسم الأسرة والأبجدية، والآخر كوني؛ إذ ترمز النار إلى النفق الذي يمتدّ بين الحياة والموت، وهي الوسيلة إلى البطولة والفداء والطريق إلى الخلود بصنع أبجدية أصيلة خاصة بالشاعر أبدعها انطلاقاً من واقعه المعيش، فالفينيق هنا إبداع جديد لأبجدية جديدة تخطُّ حضارةً جديدة يسعى الشاعر إلى تأسيسها بعيداً عن أسرته التي أحرق رسمها؛ أبجدية تسهم في قراءة قضايانا المعاصرة لحلّ مشكلاتها؛ وبذلك يتم الفصل / الوصل بين الشاعر وحضارته من جهة، والشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعري من جهة أخرى.

ويتمدد رفض البنية الذهنية العربية في قصائد أخرى خطياً من دون أن يضيف تطوراً دلالياً؛ لأنه يدور حول المحور الدلالي العام للرفض في الرؤية النزارية السابقة، وإن كانت هناك مدلولات إضافية فإنها ـ برأينا ـ غير محورية؛ لأنها تجسد يأس الشاعر من فاعلية رفضه، ومن تبلد إحساس المتلقي بضمير الجمع، الذي يقحمه الشاعر في النص الشعري بتوجيه الخطاب إليه بضمير الخطاب: الكاف، الذي يفترض وجود المخاطَب: القارئ، أو السامع، الذي حدّه الشاعر بالصمت؛ لأنه ختم الحوار بعد الرفض مباشرة بصيغة المضارع الذي يدلّ على الحال والاستقبال انطلاقاً من الماضي، يقول الشاعر [1]:

أرفضكم جميعَكم
وأختُم الحوار
لم يبق عندي لغة
أضرمت في معاجمي
وفي ثيابي النارْ...

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 303 /.

ويقول في قصيدة بعنوان (التصوير في الزمان الرمادي)[1]:

أحاول أن أتبرأ من مفرداتي

ومن لعنة المبتدا.. والخبرْ..

هذا الرفض المؤكد تأكيداً معنوياً بعد نفاد اللغة ، وإضرام النار في معاجم الشاعر وثيابه لم يأت من دون مقدمات ، بل سبقته محاولات متعددة لإنقاذ المتلقين مما تراه الذات الشاعرة سلبيات يجب تجاوزها : دبق التاريخ ، رزنامة الأقدار بدلالتها على الزمن الدائري المكرور ، (قفا نبك) بإحالتها على عمود الشعر العربي ، الذي سيطر على الشعراء فترة طويلة من الزمن ، يقول الشاعر[2] :

أرفضكم..

أرفضكم..

...

حاولت أن أدق في جلودكم مسمارْ

يئست من جلودكم

يئست من أظافري

يئست من سماكة الجدارْ....

يجسد هذا المقطع عدم فاعلية كلّ من المبدع والمتلقي ؛ لتحول جلود المتلقين ، التي من المفروض أن تكون مرهفة الحساسية ، إلى جماد لا روح فيه ، ولضعف أظافر الشاعر التي لم تعد قادرة على اختراق سماكة الجدار ؛ إذ

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الثانية ، كانون الثاني (يناير) 1999 م ، م6 / 344 /.

[2] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م3 / 307 / 308 /.

سيطرت صورة اليأس بدلالاتها الجزئية، التي عمّقت الدلالة العامة، التي يرغب الشاعر في تصويرها؛ وبذلك لم يعد للقيم المعنوية وجود في زمننا، فجلودنا ميتة الإحساس، وأرواحنا تشكو من الإفلاس، وأيامنا على مرّ الزمان تدور في حلقة مفرغة من الإنتاج؛ لأنها مهدورة بين ثلاثة أقانيم: الزار، والشطرنج، والنعاس، فهل نحن حقاً خير أمة أخرجت للناس؟ سؤال ينطوي على جوابه، ويدخلنا في دائرة الشكّ في هويتنا؟، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (هوامش.. على دفتر النكسة)[1]:

جلودنا ميّتة الإحساسْ

أرواحنا تشكو من الإفلاسْ

أيامنا تدور بين الزارِ..

والشطرنجِ..

والنعاسْ..

هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناسْ)؟ .

واللافت للنظر أن الرفض لم يقتصر على الموروث، بل نراه سمة مميزة حاضرة، تسم شخصية " نزار "، الذي يؤكد رفضه لزمانه وعصره تأكيداً يفتح السياق على عدم الرضا، وعدم الانسجام؛ ليكون الرفض بؤرة دلالية لولادة جديدة، يقول الشاعر[2]:

إنني رافض زماني وعصري

ومن الرفض، تولد الأشياء .

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ، م3 / 86 /.

[2] المصدر السابق نفسهُ، م3 / 412 /.

فالرفض غير محدد بالموروث، بل هو رفض مطلق؛ رفض لحضارة عصر من أجل ولادة عصر جديد وحضارة جديدة؛ وبذلك تنبئ ثنائية (الرفض والولادة) بولادة زمان وعصر جديدين، يسعى الشاعر إلى بنائهما، لعل الأشياء المولودة الجديدة تسم زماناً وعصراً جديدين لا يميزان المرحلة بقدر ما يميزان إبداع الشاعر الذي أبدعهما؛ ليكون إبداعاً مختلفاً يحمل رؤية "نزار" للعالم وموقفه منه.

ـ الموروث والرفض غير المباشر:

قد لا يحضر الرفض بدوالّه، لكنه يحضر بمدلولاته مكثّفاً تقويض البنية الذهنية العربية فكرياً، ومعرفياً، وعقائدياً، وتراثياً، وهي مستويات نقف عندها في قصيدة (خبز.. وحشيش.. وقمر)[1]، وبالتحديد في قول الشاعر[2]:

في بلادي.. حيث يبكي الأغبياءْ
ويموتونْ بكاءْ
كلّما طالعهم وجه الهلالِ
ويزيدونْ بكاءْ
كلّما حركهم عود ذليل.. و" ليالي "
ذلك الموتُ الذي ندعوه في الشرق " ليالي ".. وغناءْ
في بلادي في بلاد البسطاءْ
حيث نجترّ التواشيح الطويلهْ
ذلك السُلّ الذي يفتك بالشرق.. التواشيح الطويلهْ
شرقِنا المجترّ تاريخاً وأحلاماً كسولهْ

---

(1) انظر: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 15 ـ 24 /.

(2) المصدر السابق نفسه، م3 / 24 /.

وخرافات خوالي..

شرقِنا الباحث عن كل بطولهْ

في أبي زيد الهلالي...

فعملية اجترار التواشيح الطويلة: التاريخ، الأحلام الكسولة، الخرافات الخوالي، تفرغ الإنسان من إنسانيته، ومن ضرورة التقدم والرقي الحضاري؛ الشرط اللازم للحياة الحرّة الكريمة؛ الشرط غير المتحقق، والمعادل الموضوعي لبحث شرقنا عن كل بطولة في أبي زيد الهلالي، لافتقاد البطولات؛ وبذلك يسلط الشاعر الضوء على الواقع؛ ليبرز سلبياته، فنعي أنفسنا، وواقعنا؛ لنتجاوزها.

وقد يأتي الرفض بأسلوب التمني؛ لينفتح على رغبة حقيقية في توقف الصحراء عن تفريخ ملايين الشعراء؛ لتحرير الشعب من سيف الكلمات، التي ما زلنا نأكل أليافها منذ القرن السابع: شعراً، ومواعظ، ومعروف الإسكافي، وأخبار الندماء، ونكات جحا، وقصة داحس والغبراء، وكأن الزمن توقف عند ذلك القرن؛ ليعطّل التاريخ، ويجمّده؛ وبذلك يلجم الرفض في هذه السياقات التاريخية ويلغيها [1]، منفتحاً على رغبة الذات الشاعرة في ختم سوق عكاظ بالشمع الأحمر، وشنق كل بياطرة الألفاظ؛ لأننا ما زلنا منذ ولادتنا تسحقنا عجلات الألفاظ، بما في عملية السحق من ألم ومعاناة وقهر [2]، وتأتي عمليتا الجلد والذبح في أسلوب الشرط غير الجازم في قول الشاعر [3]:

لو أُعطى السلطة في وطني

لقلعت نهار الجمعة أسنان الخطباء

---

(1) انظر: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 217 ـ 219 /.

(2) انظر: المصدر السابق نفسه، م3 / 220 /.

(3) المصدر السابق نفسه، م3 / 221 / 222 /.

وقطعت أصابع مَنْ صبغوا بالكِلْمة أحذية الخلفاءْ..

وجلدت الهمزة في لغتي..

وجلدت الياءْ..

وذبحت (السين).. و(سوف)..

و(تاء التأنيثِ) البلهاءْ..

والزُخرُف.. والخطّ الكوفيّ..

وكلّ ألاعيب البلغاءْ

وكنست غبار فصاحتنا

وجميع قصائدنا العصماءْ..

يابلدي..

كيف تموت الخيل

ولا يبقى إلاّ الشعراءْ؟

لتؤكدا أن الجلد يطال ما يقع بينهما ــ بين الهمزة والياء ـ؛ أي أنه يطال الأبجدية العربية كلها، إضافة إلى ذبح ظاهرة التسويف التي تفرغ الإنسان من قيمته؛ أي من العمل؛ لأنها تؤجله في دائرتها إلى غد لا يجيء، أما تاء التأنيث البلهاء فإن وضعها بين قوسين يحصرها، ويحدّ من فاعليتها، خصوصاً أن الشاعر وصفها بالبلهاء، وهي التي ضعف عقلها، وغلبت عليها الغفلة[1]، وتمدد الذبح ليشمل الزخرف، والخطّ الكوفيّ، وكل ألاعيب البلغاء في الموروث العربي شعراً ونثراً، ويأتي التساؤل في نهاية المقطع منطوياً على الجواب، علماً أن الرفض في هذا السياق لا يخرج على رؤية الشاعر في الأمثلة السابقة.

---

[1] المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، أشرف على طبعه: عبد السلام هارون، مادة (بله).

ويأتي الرفض مضمراً بأسلوب آخر، من ذلك اقترانه بأسلوب التحذير، الذي أتى بصيغة إياك المكررة مرتين؛ إذ إن ما يأتي بعد هذه الصيغة ينصبّ على الموروث: كتابات أدبية، علمية، خطابات كلها أضغاث أحلام ووصلات طرب، أدوات حرب، قبائل عربية: مازن، وائل، تغلب، وهي قبائل ليس لها اسم في معاجم الأقوام؛ أي لا ذكر لها، وليس لها وجود في خريطة الحضارة، الأمر الذي يستوجب عدم وجود امتداداتها في الوقت الحاضر، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (السمفونية الجنوبية الخامسة)[1] :

يا أيها السيف الذي يلمع بين التبغ والقصبْ
يا أيها المهر الذي يصهل في برية الغضبْ
إياك أن تقرأ حرفاً من كتابات العربْ
فحربهم إشاعةٌ..
وسيفهم خشبْ..
إياك أن تسمع حرفاً من خطابات العربْ
فكلها نحو.. وصرف.. وأدبْ
وكلها أضغاث أحلام، ووصلات طرب
لا تستغث بمازن، أو وائل، أو تغلبٍ
فليس في معاجم الأقوام
قوم إسمهمْ عربْ !!.

لذا اتخذت الذات الشاعرة قرارها بنفض غبارها عنها، وغسل وجهها بماء المطر؛ لتحاول الاستقالة، ووداع القبائل العربية: قريش، وكليب، ومضر[2]،

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 75 /.
[2] انظر: المصدر السابق نفسه، م6 / 345 /.

كما اتخذت قراراً بقطع صلة الرحم ؛ بقطع صلتها مع الموروث في قول الشاعر[1] :

سامحونا..

إن قطعنا صلة الرحم التي تربطنا..

سامحونا إن فعلنا .

فقطع صلة الرحم رفض مضمر للموروث ، يحيل فيما يحيل على مدلول مناقض للتراث الديني الذي يحضّ على صلة الرحم ، مستحضراً دلالة الحديث الشريف التي تدور حول زيادة الرزق والعمر بصلة الرحم[2] ، الأمر الذي يدفعنا إلى القول : إن أسلوب الشرط الذي جاءت جملته بصيغة الماضي قد سبقه جوابه بصيغة (فاعل) التي تفيد المشاركة بين الذات الشاعرة من جهة ، و(نا) الدالة على الفاعلين من جهة أخرى ، وكأن لحظة القطع أو الانقطاع هذه لحظة بدء ، أو إضافة معرفية ، وهي لحظة لازمة لكل إبداع ، له خصوصيته التي تميّزه ؛ وبذلك يكون الانقطاع انقطاعاً معرفياً ؛ لإضافة معرفية جديدة تحمل رؤية الشاعر.

ويأتي قتل الآباء معادلاً موضوعياً لرفض الموروث ، وخطوة أولى تلتها خطوة ثانية تجسدت بالشك في الموروث الشعبي الشفوي (روايات أبي زيد الهلالي ، شخصية الزير ، عنترة..) ، وفي نصوص الشعر والنثر ، وهو شك يستحضر الشك المستقر في كتاب (في الأدب الجاهلي) لـ" طه حسين "[3] ؛

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 300 /.

[2] انظر : البخاري : أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بَردِزْبَه البخاري الجُعْفيّ ، صحيح البخاري ، تقديم : أحمد محمد شاكر ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ــ لبنان ، الجزء الثامن ، 6.

[3] انظر : طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، الطبعة الحادية عشرة ، د.ت.

ليضيف شكاً جديداً في أيام العرب (حديث السيف والرمح، وفي (كان) و(كنا)..، وتاريخ (ابن خلدون)، هذا الشك، الذي يفتح السياق على تساؤلات، وعلامات استفهام تنتظر إجاباتها[1] :

ساموحونا..

إن قتلنا مرّة آباءنا..

وشككنا في روايات أبي زيد الهلالي

وفي شخصية الزير.. وفي عنترة..

سامحونا إن شككنا..

في نصوص الشعر والنثر التي نحفظُها

وحديثِ السيف.. والرمح.. وفي (كان) و (كنا)..

إن تاريخ ابن خلدونَ اختلاق

فاعذرونا..

إن نسينا ما قرأنا....

ويقول الشاعر في قصيدة بعنوان (هوامش على دفتر الهزيمة 1991)[2] :

مات ابن خلدونَ الذي نعرفه

وأصبح التاريخ في أعماقنا

إشارة استفهام !!.

هذا الشك دالّ لا يتجسد مدلوله بالهروب من القبائل العربية : صخر، وأوس، ومناف، وكليب، بل يتجسد بالهروب من امتدادات هذه القبائل في

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 302 / 303 /.

[2] المصدر السابق نفسه، م6 / 513 /.

الوقت الحاضر ، متمثلة بالدول العربية ، التي جعلتنا نؤكد أن تاريخ " ابن خلدون " كذب وافتراء ، وأن موروثنا الذي يتحدد بالزمن لا بالفاعلية الحيوية والحضور ، ليس سوى إشاعة ، وكأن التاريخ لم ينجب أحفاداً ، فاعذرونا إن نسينا ما قرأنا ؛ لأن النسيان قطع أو انقطاع عن الماضي ؛ عن معرفة قديمة ؛ لإنتاج معرفة جديدة ، وهو مدلول تمدد خطياً في مواضع متعددة في المجلد السادس من الأعمال السياسية ، وخصوصاً في قصيدة بعنوان (قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون)[1] ، وهو مدلول يفقد الخصوصية ، ويؤكد الذوبان في بؤرة معرفية راكدة ، تحيلنا على عدم تقدمنا ، أو تطورنا عبر قرون متتابعة ، وهذه دلالة كثفتها صحف بلدان الشرق الأوسط التي لم تختلف أخبارها في القرن الأول عن الأخبار في القرن العاشر ، فالأخبار هي الأخبار ، والأخبار تكون عن ، وهذا يعني أن ما يلي (عن) لم يتقدم ، ولم يتطور يقول الشاعر[2] :

أشري صُحُفاً من بلدان الشرق الأوسطِ

لا أتحمس كي أفتحها

فالأخبار هي الأخبارْ

في القرن الأول.. أو في القرن العاشرِ..

الأخبار هي الأخبارْ...

فنحن نعيش في تلك القرون لم نتجاوزها ، مع أن الحياة تجاوزتها وتجاوزتنا ، فنصوصنا لا تحمل هويتنا ؛ لأنها منقولة من الموروث ، لا جدّة فيها ولا إبداع ، يقول الشاعر[3] :

---

[1] انظر: نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 141 / 299 / 377 ـ 380 / 555 / 564 / 576 / ، م6 185/.

[2] المصدر السابق نفسه ، م6 / 185 /.

[3] المصدر السابق نفسه ، م6 / 563 /.

نصوصنا منقولةٌ

أصواتنا،

تخرج من حناجر الأجدادْ...

وكأن هذا التاريخ لم ينجب أحفاداً، بل يكرر نفسه عبر أجيال متتابعة، عندئذ طفت على البنية اللغوية أمنية حرق التاريخ مجسدة ثورة الشاعر، ورفضه؛ لأن حرق أكاذيب التاريخ ينتج ولادة حقائق تاريخية سعى الشاعر إلى كشفها؛ بإزاحة النقاب عن المسكوت عنه في الموروث العربي، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (مَنْ علّمني حباً.. كنت له عبداً) [1]:

مَنْ أعطاني عود ثقابٍ

حتى أُحرق كلَّ أكاذيب التاريخ،

لكنت له دوماً عبداً...

هذا الرفض: النقض للموروث إنهاء عصر، هو عصر التخلف؛ لتأسيس عصر جديد من الورد والجلنار، (النقض والبناء) ثنائية تعيدنا إلى أسطورة الموت والانبعاث، متجلية بأسطورة أدونيس أو تموز*، يقول الشاعر[2]:

أحاول بالشعر..

إنهاء عصر التخلف،

حتى أؤسس عصراً جديداً

من الورد، والجُلّنارْ.

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 212 /.

* ـ للتعرف على أسطورة أدونيس انظر:

ـ إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مجلد 1، 48 ـ 49.

ـ د. جورج. نحاس، أساطير الخصب النباتي في حضارات الشرق الأدنى الآسيوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2006م، 87.

[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 606 /.

فمهمة الشعر مهمة خطيرة ؛ مهمة إنهاء عصر التخلف الذي جمّدنا في عصر أهل الكهف ، معطلاً فاعلية التاريخ والسيرورة الزمنية ، يقول الشاعر[1] :

خمسة آلاف سنهْ..
ونحن في السردابْ
ذُقوننا طويلةٌ
نقودنا مجهولةٌ
عيوننا مرافئ الذبابْ...

لتأسيس طور حضاري جديد ، أو بناء عصر التقدم والتطور ، فالتخلف موت ، والتقدم حياة [2] :

أحاول بالشعر..
تفجير عصر
وتغيير كون..
وإشعال نارْ...

فالشعر لغم يفجر عصراً ؛ ليستبدله بعصر آخر ، ومغيّر ، يمتلك القدرة على تغيير كون وإشعال نار تحرق عصراً ، وكوناً ؛ لينبثق من رمادها عصر وكون جديدان ، والشعر يخطه شاعر موصوف بأنه رجيم لمخالفته الأعراف والأخلاق ، والمناقب الكريمة ، ما يعنينا هو مخالفته الأعراف ، التي تثبت هويته الخاصة بوصفه خارج نسق التقاليد الشعرية المعروفة ، وإلاّ لن يكون الشاعر شاعراً ، يقول الشاعر[3] :

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 83 /.
[2] المصدر السابق نفسه ، م6 / 607 /.
[3] المصدر السابق نفسه ، م6 / 323 /.

يقال عني: شاعر رجيمْ
وإن ما أكتبه
قصائد رجيمهْ..
وإنني أخالف الأعراف..
والأخلاق
والمناقب الكريمهْ...

الشعر هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم مادياً، من دون ذلك لا يكون الشاعر مبدعاً؛ أي يمارس التعبير عن طاقة خلاّقة وفعّالة، إنما يكون مستكتباً يقوم بوظيفة محددة. إن دور الشعر في شعريته ذاتها بوصفه خرقاً مستمراً للمعطى السائد، فالمخالفة للأعراف تجعل من الشاعر شاعراً مختلفاً، في اختلافه يكمن إبداعه المتميز من إبداع الآخرين، يقول الشاعر[1]:

إذا أردت أن تكون شاعراً
مختلف الملامحْ..
وفاتكاً.. وجارحْ..
فاخرجْ على غرائز القطيعْ.

إن الانحياز إلى الحرية الكاملة يكمن في هذا الخرق، الذي يؤدي إلى اختلاف الشاعر؛ أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر؛ وبذلك يكون هذا الاختلاف الخلاق معادلاً للإبداع، ويستوجب مَنْ يقدّره، والمقدّر مضمر؛ لأن الشاعر رسم بلاداً تكافئه على إبداعه؛ تكافئه إن حرق ثيابه / شكله محتفظاً

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 340 /.

بجوهر الإبداع، أو روحه، وكأن الشاعر يحاول بالرسم تعويض ما ينقصه، وبالتحديد إذا فاض نهر جنونه؛ إبداعه المختلف [1]، يقول الشاعر [2]:

أحاول منذ البدايات،
أن لا أكون شبيهاً بأي أحدْ..
رفضت الكلام المعلّب دوماً
رفضت عبادة أي وثن..
أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها
فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كفن...

الشاعر واعٍ منذ البدايات بتحقيق التميز، والتفرد كي لا يكون شبيهاً بأي أحد إبداعياً، لقد رفض كل القيود التي تشده إلى الماضي الموروث: الكلام المعلّب، عبادة أي وثن، فهو يسعى إلى تحطيم هذه الأوثان، وتجاوز أعرافها وتقاليدها الإبداعية؛ لأن الثورة تولد من الرفض، محاولاً إحراق كل النصوص التي يرتديها؛ ليخلق من رمادها نصوصاً أخرى لا تشبه النصوص المحروقة، فبعض القصائد قبر: القصائد التي تسير على الأعراف والتقاليد قبر للإبداع، وبعض اللغات كفن، موت، صمت، لا تعبر عن مبدعها.

فالشاعر متمرد، رافض، لم يتتلمذ على فلسفة الشعرية العربية، أو أبجدية الحكمة العربية؛ لأنه شاعر مُنْبَتٌ عما سبقه معرفياً: منبت عن أصوله، وسلالته الأبوية، حارقاً آباءه؛ ليولد من رمادهم إبداعه المتميز، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (تفرد) [3]:

---

[1] انظر: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 347 /.
[2] المصدر السابق نفسه، م6 / 313 /.
[3] المصدر السابق نفسه، م6 / 154 /.

ما تتلمذت على شعر المعرّي،

ولم أقرأ تعاليم سليمانَ الحكيمِ

إنني في الشعر لا آباء لي.

فلقد ألقيت آبائي جميعاً في الجحيمِ

مَنْ هو الشاعر يا سيدتي؟

إنْ مشى فوق الصراط المستقيم.

فالشاعر يرفض الموروث، ويقرؤه قراءة تنفي عن جزئياته الشكلية صفة التاريخية، وتقييده بإطار محدد؛ وبذلك يتحدد الموروث بالزمن لا بالفاعلية الحيوية والحضور الفعّال، كأنه معيار محدد، ومقياس ثابت، يحاول الشاعر القفز عليه ونقضه؛ لتحقيق فرادته وتميزه.

ـ بنيان الفحولة والقبول:

انطلاقاً من أن الشاعر الأصيل هو الشاعر الذي يفتح قلبه وعقله لتاريخه وثقافته، وهو الذي يريد الإضافة إليهما، لا الانقضاض عليهما، وهو الذي يعدّ نفسه استمراراً لمجد الشعر العربي لا ناقضاً له نجد أن شاعرنا " نزار قباني " قد سلط الضوء على الشعراء المؤثرين في تاريخ الشعرية العربية، وهم الشعراء الذين لم يكتبوا ضمن أفق الحساسية والتعبير، الذي كان سائداً، بل خرجوا عليه، وحوّروا، أو عدّلوا في الأفق، فكانوا مؤثرين؛ أي خلاّقين، يشكّل كلّ واحد منهم عالماً خاصاً لا يقارن بغيره مقارنة أفضلية، ومن هؤلاء الشعراء " أبو تمام "؛ الشاعر المتميز، صاحب الفتوحات التعبيرية التي لا نجدها عند غيره؛ لأن شعره تعديل، أو تحوير في المبادئ التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه؛ هذا الشاعر حاضر، غائب: حاضر بأفقه الإبداعي المعرفي؛ لأنه فهم الشعر فهماً حقيقياً، فكان شاعراً يشعر، ويفكر، ويكتب انطلاقاً مما هو، وما هو بوصفه ذاتاً كاتبة، مغايرة بالضرورة لما كان عليه الشعراء سواء أكانوا

متقدمين عليه زمنياً، أم معاصرين له، وهذا يعني أن لـ" أبي تمام" طريقته المختلفة، المتميزة في استخدام اللغة، بهذه الطريقة أنتج " أبو تمام " كلامه الخاص المغاير من حيث إنه ينطوي على أفق من الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعري خاص ومغاير.

أما غيابه فيتجلى بعدم حضور شاعر معاصر يمتلك اليد المغامرة، التي تسافر في المجاهيل وتبتكر، محددة رؤية شعرية معاصرة، تمثل روح العصر مخترقة أفق التعبير وأفق الحساسية السائدين، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (قصيدة اعتذار لأبي تمّام) [1]:

أبا تمام.. أين تكون.. أين حديثك العطر؟

وأين يد مغامرة تسافر في مجاهيل، وتبتكر..

أبا تمام..

أرملة قصائدنا.. وأرملة كتابتنا..

وأرملة هي الألفاظ والصور..

فلا ماء يسيل على دفاترنا..

...

أبا تمام، دار الشعر دورته

وثار اللفظ.. والقاموس..

...

ونحن هنا..

كأهل الكهف.. لا علم ولا خبر

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 349 / 350 /.

فلا ثوّارنا ثاروا..

ولا شعراؤنا شعَروا..

أبا تمام: لا تقرأ قصائدنا..

فكلّ قصورنا ورق..

وكلّ دموعنا حجر...

أهمية الشعر، إذن، في العالم الذي يؤسسه، والرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر، فأين نحن من ذلك؟، يقول الشاعر[1]:

أبا تمام: إن الشعر في أعماقه سفر

وإبحار إلى الآتي.. وكشف ليس يُنتظر

ولكنا.. جعلنا منه شيئاً يشبه الزفّهْ

وإيقاعاً نحاسياً، يدقّ كأنه القدر..

أمير الحرف.. سامحنا

فقد خُنّا جميعاً مهنة الحرف

وأرهقناه بالتشطير، والتربيع، والتخميس، والوصف.

أبا تمام: إن الناس بالكلمات قد كفروا

وبالشعراء قد كفروا..

لماذا شعرنا العربي قد يبست مفاصله

من التكرار، واصفرت سنابله..

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 351 / 352 /.

وقل لي أيها الشاعرّ

لماذا الشعر ـ حين يشيخ ـ

لا يستلّ سكيناً.. وينتحر؟؟

ويندرج في هذا السياق شاعر عربي عدّه " نزار " عصفور العرب، بما يحمله دالّ العصفور من مدلولات تربط بينه وبين الشاعر " المتنبي " بعنفوانه وعنفوان شعره، ومجده التليد، فأين هو متنبي العصر الحاضر؟ [1]، ولا ينفرد المتنبي باهتمام الشاعر، بل نجد في أعماله الشعرية السياسية قيماً شعرية متميّزة أخرى، كان لها وقعها في تاريخ الشعرية العربية، منها "مجنون عامر " و " أبو فراس الحمداني "، و" ديك الجن الحمصي "، [2] يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (أبو جهل.. يشتري " فْليتْ ستريتْ "...) [3]:

عائد إليكم..

من آخر فضاءات الحريةْ

وآخر فضاءات الجنون.

في قلبي..

شيء من أحزان أبي فراس الحمداني

وفي عينيّ..

قبس من حرائق ديك الجن الحمصي.

وتكثّف الرؤية النزارية روح التراث؛ لأن الشيء الباقي الفعّال في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه؛ أي قيمته المعنوية؛ إذ تستوقفنا في

---

[1] انظر: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 305 /.

[2] انظر: المصدر السابق نفسه، م6 / 147 /.

[3] المصدر السابق نفسه، م6 / 431 /.

شعره فكرة مفادها أن التراث العربي شأنه شأن كل تراث حيّ، ليست له، إبداعياً، هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف ـ، وإنما هو متنوع، متمايز، وإذا صحّ الكلام على هوية، أو وحدة في هذا المستوى فإنها هوية المتعدد، المتباين، المختلف، ووحدة التنوع الخلاّق، وفي هذا السياق يبرز احتفاء الشاعر بعلمين بارزين في تاريخ الثقافة العربية، هما " طه حسين "، و " أبو العلاء المعري " بوصفهما عملية تواصل حيوية، وخبرة إنسانية، تجسّد البعد الحضاري للأمة، والاستعداد المتجدد لتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن؛ إذ يجسد استحضار فلسفة "أبي العلاء "، واستحضار (رسالة الغفران) حاجتنا إلى الفلسفة، بوصفها أساساً مهماً في بناء أدبنا وثقافتنا العربية، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (حوار ثوري مع طه حسين) [1]:

صدق الموعد الجميل.. أخيراً
يا حبيبي، ويا حبيب البيان
ما علينا إذا جلسنا بركن
وفتحنا حقائب الأحزان
وقرأنا أبا العلاء قليلاً
وقرأنا (رسالة الغفران)
أنا في حضرة العصور جميعاً
فزمان الأديب.. كل زمان..
ضوء عينيك.. أم حوار المرايا
أم هما طائران يحترقان؟ .

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 473 /.

فالمعرفة بالماضي مفتوحة، تبني حاضراً، وتؤسس مستقبلاً يطمح شاعرنا إلى أن يكون أفضل من واقعنا، وفي هذا السياق يكشف اهتمام " نزار " بـ " طه حسين " حاجتنا إلى الشكّ، والعقلانية بوصفهما المبدأين الأساسيين لـ"طه حسين"؛ حاجتنا إلى نقض المسلمات ومساءلتها؛ وبذلك يكون التراث أفقاً معرفياً، نرتاده؛ لنتجاوزه إلى آفاق لا تحدّ[1]:

إرم نظارتيك.. ما أنت أعمى

إنما نحن جوقة العميان..

أزهر البرق في أناملك الخمس

وطارت للغرب عصفورتان

إنك النهر كم سقانا كؤوساً

وكسانا بالورد والأقحوان

لم يزل ما كتبته يسكر الكون

ويجري كالشهد تحت لساني

في كتاب الأيام نوع من الرسم

وفيه التفكير بالألوان...

فـ " طه حسين " شبيه بـ " بروميثيوس " الذي سرق نار المعرفة من الآلهة، وسلمها إلى البشر[2]؛ المعرفة التي جعلت الليل نهاراً، والموت حياة، إنه الخصب المعرفيّ الذي أحيا عصوراً بكتاباته التي تسكر الكون، والتي ما يزال

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 474 / 475 /.

[2] انظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد 3، 148 ـ 149.

طعمها يجري شهداً تحت ألسنة المعاصرين، فعصره عصر ذهبي، مركز، يشع نوراً ومعرفة، وعصرنا عصر ثانٍ، هامش، لا وجود له من دون المركز أو الأصل، فهو البصير، ونحن جوقة العميان، يقول الشاعر[1]:

وحدَك المبصر الذي كشف النفس

وأسرى في عُتْمة الوجدان

ليس صعباً لقاؤنا بإلهٍ..

بل لقاء الإنسان.. بالإنسان..

أيها الأزهري.. يا سارق النار

وكاسراً حدود الثواني

عد إلينا.. فإن عصرك عصر

ذهبي.. ونحن عصر ثاني.

وهكذا نجد أن الشاعر يقرأ التراث قراءة تاريخية، وينظر إليه بوصفه تصوّراً ذهنياً متنامياً، ذا فضاءات متعددة متجردة من أسر اللحظة الزمنية، كما ينظر إلى معطيات الواقع وجزئياته في إطار الكلية؛ إذ لم تعد حركة الحقيقة مرتبطة بالعادات العامة الشائعة بقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري.

ـ بنيان الفحولة ومساءلة العصر:

وجدنا في الفقرة السابقة أن "نزاراً" الخلاّق يطلع من كل نبضة في الماضي، وكأنه في الوقت نفسه يغاير كلّ ما عرفه عن هذا الماضي؛ لأنه ابن العصر الذي يعيش فيه، ويمثّل روحه، وهو عصر يجسد واقعاً ينقده الشاعر، وينقضه مركزاً على المستوى الفكري، أو البنية الفكرية، التي تعكس البنية التحتية بعلاقاتها

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م3 / 476 /.

الاقتصادية والاجتماعية، لقد سقط الفكر في النفاق السياسي، فأصبح فكراً منافقاً، وأصبح الشعر شعراً مسيّساً لا يخرج على الاتجاه السياسي السائد، فهو ليس إبداعاً، ليس شعراً؛ لأنه لا يحمل رؤيا، ولا يكتنز بالمعاني، ولا يحمل قيماً فنية ترتقي به إلى الشعرية [1] :

سقط الفكر في النفاق السياسي

وصار الأديب كالبهلوان

يتعاطى التبخير.. يحترف الرقص..

ويدعو بالنصر للسلطان..

عد إلينا.. فإنّ ما يُكتب اليومَ

صغير الرؤى.. صغير المعاني

ذُبح الشعر.. والقصيدة صارت

قينة تُشترى ككل القيان

جرّدوها من كل شيء.. وأدمَوا

قدميها.. باللفّ والدوران.

والأمثلة على شراء الشعر، بل بالأحرى شراء الشعراء كثيرة في شعر " نزار"، ويكفي أن نمثل لذلك بحديثه في قصيدة (السيرة الذاتية لسياف عربي) عن شراء الأصابع بالعملة الصعبة؛ شراء ديوان "بشار بن برد "، وشفاه " المتنبي"، وأناشيد " لبيد "؛ إذ إنّ ذكر هؤلاء الشعراء لا يعنيهم بقدر ما يفتح دلالة السياق على الشعراء المعاصرين، وبرصده في قصيدة (السمفونية الجنوبية الخامسة) زمنَ السقوط والدمار؛ زمنَ التراجع الثوري، والفكري، والقومي؛

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، م3 / 477 /.

زمنَ الفرار الذي أصبحت فيه الكلمات غير حرة، لا تحمل رؤية مبدع، أو قيمة فكرية، إنه زمن فرغت فيه المفردات من دلالاتها بوصفها الأداة الرئيسة للمبدع، واشتغلت راقصات في بلاد النفط والدولار؛ زمن له أبجديته الخاصة، المختلفة عن ألف باء اللغة العربية المألوفة[1]:

في زمن الفرارْ..

الكلمات أصبحت يا سيدي الجنوبْ،

للبيع والإيجارْ

والمفردات يشتغلن راقصات

في بلاد النفط.. والدولار...

ويكرس "نزار" حديثه الفاضح عن المجتمع العربي المعاصر مجسداً صيرورة الحرف ضدّ الشفتين [2]، وتأتي صيغة الأمر (عد إلينا) المكررة؛ لتؤكد العودة إيقاعياً ودلالياً، ولتؤكد عظمة التراث، وقيمته الخلاّقة إبداعياً، وفكرياً مقابل خواء الحاضر الذي امتلكتنا قبضة طوفانه. "طه حسين" التراث؛ الجذر الذي أرضعنا حليب التحدي، فسرى نسغه في كياننا، فأورق هذا الكيان رفضاً لكل سلاطين الأرض، ورفضاً لعبادة الأوثان؛ لذا تأتي صيغة النهي (لا تسل عن روائع المتنبي، والشريف الرضي، أو حسان)؛ لتؤكد غياب الشعر الأصيل عن زمننا [3]؛ إذ يندرج في سياق العصر الكتّاب المدجّنون الجبناء، الذين لا يخرجون على سياسة القطيع، بل قنعوا بالحياة شمساً ومرعى، يقول "نزار" [4]:

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 76 /، وينظر: م6 / 280 ـ 288 /.

[2] **انظر**: المصدر السابق نفسه، م3 / 496 /.

[3] المصدر السابق نفسه، م3 / 478 / 479 /.

[4] المصدر السابق نفسه، م3 / 479 /.

أيها الغاضب الكبير.. تأملْ

كيف صار الكتّاب كالخرفان

قنعوا بالحياة شمساً.. ومرعى

واطمأنوا للماء والغدران

إن أقسى الأشياء للنفس ظلماً..

قلم في يد الجبان الجبان .

وتأتي صفة المعدني للزمن ؛ لتتمدد دلالياً ، وتصف العناصر التي من المفروض أن تكون حرة ، حية تتجدد بتجدد الحياة ؛ لتسلبها الحياة ، وتضعها في خانة الزمن المسلح ؛ المسيّس على كل المستويات [1] :

زمن السنابل المسلحة

والثقافة المسلحهْ

والديانة المسلحهْ..

فلا رغيف أشتريه..

إلاّ وأجد في داخله مسدساً

ولا وردة أقطفُها من الحقل

إلاّ وترفع سلاحها في وجهي

ولا كتاب أشتريه من المكتبهْ

إلاّ وينفجر بين أصابعي....

ما يعنينا هنا زمن الثقافة المسلحة ؛ هذا الزمن الذي أصبح فيه الكتاب لغماً ، ينفجر بين أصابع الذات الشاعرة ؛ ليعطل فاعليتها ؛ وبذلك يودي

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 118 /.

بحياتها، وحياة إبداعها، ويصبح كتّابنا كتّاباً بلا أصابع؛ أي بلا إبداع، فيصبح الزمن زمناً خالياً من الإبداع؛ وبذلك ينفتح السياق على نظريتي التلقي والقراءة، فلا نجد تلقياً، ولا قراءة لإبداع حقيقي؛ لأن ما يطفو على البنية السطحية، والمروَّج للقراءة هو كتابة الثقافة المسلحة، أما الإبداع الحقيقي فمغيّب، بل غائب لا وجود له، وإن وجد فلا مكان لقراءته إلا الغرف السرية؛ ذلك لأن كتابنا كتاب بلا أصابع، وأنبياء من دون أبجدية، فكيف سيتمكن الشاعر: النبي من أداء مهمته وهو لا يمتلك أدواتها: الأبجدية [1]:

شكراً.. لِمَنْ يقرؤنا
في الغرف السريهْ
فنحنْ كتّاب بلا أصابعٍ
وأنبياءٌ دون أبجديهْ....

ويحدد " نزار " هؤلاء الكتّاب الذين يُقرأ إبداعهم بأنهم الكتّاب الكبار الذين تنخر في عظامهم جرثومة الشجاعة؛ فرسان الكلمة في ساحة المعركة على امتداد الخريطة الرملية؛ خريطة الجهل، والتخلف، والهشاشة؛ الكتّاب الخارجون على القانون، على القطيع من الكتّاب الذين يبلعون قبل نومهم بُرْشامة القناعة، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (كاتبان)[2]:

الكاتب الكبيرْ
هو الذي تنخُر في عظامه
جُرْثومة الشجاعهْ
والكاتب الصغيرْ

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، م6 / 163 /.
[2] المصدر السابق نفسه، م6 / 164 /.

هو الذي يبلَع قبل نومه

بُرْشامة القناعهْ...

أصبحت جدران المنفى الورق الذي يخطّ عليه فرسان الكلمة كتاباتهم ؛ لأنهم لا وجود لهم في وطنهم ، في عصر لا معقول ؛ عصر سُرِقَ فيه كلّ شيء ؛ سرقت أدوات الكتابة ، وأبجديتها : الورق الأبيض ، الحرف ، يقول الشاعر[1] :

يا سيدتي :

كيف أصور هذا العصر اللامعقول ،

نسيت الوصفا.

كنت أظنّ الكِلْمة بيتي

فإذا بِهِمُ.. سرقوا الباب..

وسرقوا السقفا..

سرقوا الورق الأبيض منّا ،

سرقوا الحرفا .

إنه عصر القمع ، والخوف ، والخطر ؛ عصر افتقاد المكان الذي يعني فيما يعنيه الجذر الذي يمدّ الإنسان بنسغ الأمن والاستقرار والإبداع ؛ عصر مرض الشعر والفكر وموتهما [2] :

نصف الجملة في الجبانةِ..

نصف الفكرة في المستشفى....

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 189 /.

[2] المصدر السابق نفسه ، م6 / 191 /.

العصر الذي يؤطره صاحب الجلالة بمرسوم ينصّ على ما يلي[1] :

يُطلب من وزارة التجارهْ

أن تمنع استيراد أيِّما كتابْ

وتُقنع التجار أن يستوردوا النِخالهْ....

إنّ تراسل الحواس بين الوزارات، يحطّ من قدر الإنسان، فاستيراد الكتاب لم يعد من مهمات وزارة الثقافة، بل دخل في نفق وزارة التجارة، التي أقنعت التجار باستيراد النخالة بدلاً من الكتاب؛ لأن الشعب؛ القطيع يحتاج إلى علف، لا إلى غذاء عقلي وروحي يرفعه إلى مصاف الإنسانية في التقدم والرقي لدخول الحضارة من أوسع أبوابها؛ إنه عصر اللامعقول؛ زمن الكتابة بين شفاه الغول و أنياب الموت؛ لتعادل الكتابة موت كاتبها[2] :

في هذا الزمن اللامعقولْ

أصبحنا نجلس ـ حتى نكتُبَ ـ

بين شفاه الغولْ.

ونغني.. بين عبُوس العبد الأسودِ..

والسيفِ المسلولْ..

لا نعرف في أي اللحظاتِ

ستُفصل عنّا رقبتنا

وبأيّ لسان سوف نقولْ...

وبعد أن كان الشعر أداة حرية وتحرر، يمتلك مبدعه ناصية اللغة، ويعيد تشكيلها من جديد وفق علاقات جديدة، تقدم صوراً شعرية متميزة، تحمل

---

(1) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 205 /.

(2) المصدر السابق نفسه، م6 / 217 /.

رؤية الشاعر، ورؤياه، وموقفه من العالم، نجد أن أساليب اللغة، وأركان الجملة أصبحت مصدر خوف ورعب؛ لتشير إلى تدجين المواطن، الذي أدمن الخوف في الزمن الأسود، فأصبح قول الشعر مغامرة نحو المجهول؛ مغامرة اختلطت فيها الأوراق، حتى لا يعرف اسم القاتل من المقتول[1]:

في هذا الزمن المرعب.. صار الواحد منّا

يخشى من أدوات الأمر،

ويخشى من لاءات النهي،

ويخشى الفاعل والمفعولْ

في هذا الزمن الأسود..

أصبح قول الشعر مغامرة نحو المجهول

لا يُعرف فيها..

اسم القاتل.. من اسم المقتول...

وبقدر ما تكون لغة " نزار " قريبة من اللغة اليومية بقدر ما تكشف عن مفارقة ذكية، تنقل الأبعاد المعجمية للغة إلى أبعاد دلالية ترفع النص الشعري إلى الشعرية الخالصة، ناقلة الشعر من العمل الفكري ـ الخيالي إلى مجال العمل المادي الشاق، يقول " نزار "[2]:

عندما أشرب الكأس الثالثهْ

أرسم الوطن على شكل سجنٍ..

أقضي به عقوبة (الأشعار) الشاقة المؤبدة....

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 218 /.

[2] المصدر السابق نفسه، م6 / 124 /.

هذا التراجع اللغوي هو نواة للتراجع الفكري ؛ ذلك لأن العلاقة بين اللغة والفكر علاقة جدلية ؛ علاقة تفتح السياق على الحديث عن الثقافة ، التي تشهد غروباً أدّى إلى جهل مفاتيح القصيدة جهلاً دفع الذات الشاعرة إلى التساؤل عن كيفية الدخول إليها ، ودفاترها ملأى بآلاف الثقوب ؛ آلاف الانقطاعات ، يقول الشاعر [1] :

هذا هو الزمن الذي فيه الثقافةُ ،

والكتابة ،

والكرامة ،

والرجولة في غُروبْ

كيف الدخول إلى القصيدة يا ترى؟

ودفاتري ملأى بآلاف الثقوبْ...

فالمثقفون مسيسون ؛ لأنهم مثقفون حسب المنهج الرسمي ، لا يحيدون عنه ، ولا يخرجون على مبادئه وأفكاره ، أما الشعراء فهم مستأجرون ، ويمكننا أن نمثّل لذلك بقصيدة (آخر عصفور يخرج من غرناطة) [2] ؛ لذلك لم يعد للشعر رسالته ، بل لم يعد الشعر يقرأ ، فانقطعت الصلة بين الشاعر والمتلقي ، ودخل الشعر في سياق الشعر السياسي ، الذي فقد شعريته في مدن الملح ؛ المدن التي لا تقدر قيمة الكتاب ، ولا تعترف إلا بكتب مثقفي المنهج الرسمي ؛ الكتب الأدبية التي أصبحت مباحث الدولة عرّابها ، أما الكتب الخارجة على القانون ، على ثقافة المنهج المقرر فهي الكتب التي تذبح ، وتفقد صلتها بالحياة[3][4] :

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 87 /.

[2] **انظر** : المصدر السابق نفسه ، م6 / 110 / 111 /.

[3] المصدر السابق نفسه ، م6 / 112 /.

[4] المصدر السابق نفسه ، م6 / 260 /.

لا أحد يقرؤنا

في مدن المِلح التي تذبح في العام

ملايينَ الكتبْ..

لا أحد يقرؤنا

في مدنٍ..

صارت بها مباحث الدولةِ

عرّاب الأدب...

فأين هو الشارع العربيّ

الذي كان يبصُق ناراً؟

ولا يعرف الفرق بين القصيدة والقنبلهْ...

وتأتي قصيدة (اليوميات السرية لقصيدة عربية) ؛ لتحدد لنا ملامح الشاعر المعاصر: المطرب، الراقص في قوم لا يعرفون الفرق بين دقة الخصر، ودقة التعبير، إننا قوم لا نقدر الشاعر والشاعرية، ولا نفهم ماهية الشعر ولا مهمته، فإن فتح الله علينا، ورأينا شاعراً أصيلاً يفتح فوق منبر شِريانه مبشراً بوردة التغيير، طالبناه بأن يسمعنا طقطوقة، تنقذنا من صحوة الضمير، وكأن مهمة الشعر عندنا تخدير العقل وتعطيل التفكير[1].

الشاعر إله أسطوري يرمز للحياة والموت؛ لأنه ينزف من جناحه مثل طائر الكنار من أول الليل إلى ولادة النهار، أما القصيدة العظيمة التي يبدعها فهي القصيدة التي تحترق بالنار، ومن رمادها تولد قصائد أخرى تعجّ بالحياة، شأنها شأن الفينيق الذي ينبعث من رماده حيّاً، يقول الشاعر[2]:

---

[1] انظر: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ، م6 / 247 وما بعدها /.

[2] المصدر السابق نفسه، م6 / 249 /.

إذا رأينا شاعراً

ينزف من جناحه كطائر الكنارْ

من أول الليل، إلى ولادة النهارْ

قلنا له: (ما صارْ)..

قلنا له: (ما صارْ)..

لا بدّ أن تموت فوق أضلُع القيثارْ

لا بدّ أن تموت يا مهيارْ

فليس في التاريخ من قصيدة عظيمةٍ

لم تحترق بالنارْ....

خاتمة

مما سبق نجد أن الشاعر" نزار قباني " لا يقبل التراث كلّه، ولا يرفضه كلّه؛ لا يهدمه أو ينقضه كلّه، أو يخرج عليه خروجاً تاماً، بل يهدم فكرة أو صورة محددة للتراث في ذهن المتلقي؛ وبذلك تتمثّل بينهما ــ بين الشاعر والتراث ــ علاقة من التفاعل والتجاذب تفضي إلى نتيجة مفادها أن علاقة الشاعر بالتراث علاقة استيعاب، وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي؛ أي أنها علاقة تفهّم للمواقف التي لها صفة الديمومة، والمرتبطة بأحد بعدين: البعد الإنساني، والبعد التاريخي (أو الزمني) أو بالبعدين معاً؛ وبذلك يكون " نزار " جزءاً عضوياً من التراث؛ تواصلاً في المدّ الشعري العربي حتى حين يكون ضدياً؛ لأنه لا يمكن لهذا التواصل أن يكون فعّالاً يغني الإبداع الشعري العربي إلا إذا كان لحظة خاصة من الممارسة الإبداعية، انقطاعاً عن كلام الشعراء الذين سبقوه؛ لأن هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الشعر تقليداً؛ أي دون أن تتحول الفاعلية إلى مجرد تكرار واستعادة. فالشعر لا ينمو إلا في نوع من

الجدلية الضدية، أو التناقضية، وعلى هذا يقوم التراث الإبداعي الفعّال، وهو النصوص التي يمكن وصفها بأنها لا تُستنفد؛ أي التي تكون بسبب من فاعليتها المشعّة حيّة دائماً، حاضرة دائماً في إشكالية الإبداع الفني في كل زمان ومكان، مجسدة استيعاب الشاعر للتاريخ من منظور العصر؛ لذا يمكننا أن نعدّ الشاعر موجة في بحر التراث؛ موجة متجددة، متطورة، متجاوزة، وتجاوز التراث، ليس تجميداً له، وليس تجميداً لأنفسنا في حدوده، أو تجميداً للتراث في حدوده، بل هو تطوير خلاّق له؛ وبذلك يمكننا أن نحدد موقف "نزار" من التراث بأنه موقف نقدي، لا يستعبده، ولا يقدسه، بل يضعه موضع الشك والمساءلة؛ وبذلك يكون التراث الإنتاج المتصف بالحيوية، والقدرة على التواصل، والكيان المنسجم مع نفسه، والذي يمتلك القدرة على تحريك الواقع، وذلك بوصفه رصيداً مادياً وروحياً، وأفقاً معرفياً، فيه ما يوافق الواقع المعيش وحركيته، وفيه ما يخالفه.

سنية صالح

موقع الشعر ودلالة الاختلاف

مقدمة

تنتمي تجربة الشاعرة " سنية صالح "*، منذ بداية الستينيات، إلى حركة الحداثة الشعرية العربية، التي تجاوزت نظرية عمود الشعر العربي، وأسّست مفهوماً جديداً للكتابة الشعرية، يتجاوز تحديد الشعر بالوزن؛ لأنه تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، ويرتبط بالنظم لا بالشعر؛ ذلك لأن كلّ كلام موزون ليس شعراً بالضرورة، ولأن كلّ نثر ليس خالياً، بالضرورة، من الشعر. فالشعر مهما تخلّص من القيود الشكلية والأوزان يبقى شعراً، والنثر مهما

---

* ـ سنية خليل صالح (1935 ـ 1985م)، شاعرة سورية، انتسبت إلى جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة الإنكليزية سنة 1962، والتقت بـ " محمد الماغوط "، الذي أصبح زوجها فيما بعد، سنة 1963م.

ـ حازت قصيدة (جسد السماء) جائزة جريدة (النهار) اللبنانية سنة 1961م.

ـ أعمالها الشعرية: الزمان الضيق 1964م، وحبر الإعدام 1970م، وقصائد 1980، وذكر الورد 1988م، وقصائد غير منشورة.

ـ أعمالها القصصية: الغبار 1982، وقصص غير منشورة.

ـ مساهماتها في النقد: سنية صالح مَنْ أنت؟، وخواطر وأحاديث.

انظر في ترجمتها: تقديم خالدة سعيد للأعمال الكاملة، سنية صالح، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2006م، 6 ـ 25.

حفل بخصائص شعرية يبقى نثراً ؛ لوجود فروق أساسية بين الشعر والنثر[1].

" سنية صالح " من الجيل الثاني من شعراء قصيدة النثر؛ الجيل الذي ظُلِمَ في الخطاب النقدي العربي الحديث مرتين: مرة عبر الإصرار على أنه الجيل الثاني المتأثر حكماً بِمَنْ سبقه تأثراً يوقفه دون مرتبة الجيل الأول قطعاً، ومرة ثانية حين وافقتْ رؤية أغلبية قصائده رؤية روّاد حركة الحداثة الشعرية العربية الحديثة، وهو ظلم طال الشاعرة " سنية " مع أنها لم تنحدر من سلالة شعرية، أو تيار شعري مقنّن، بل خرجت على نسق الحداثة الشعرية العربية نفسه، الذي تنتمي إليه.

المغايرة والاختلاف:

انطلاقاً من أن التفرّد الأدبي لعمل ما لا يكمن في خضوعه لنموذج معدّ سلفاً، بل على العكس من ذلك يكمن في الاختلاف الدائم، الذي يقدّمه بوصفه خصوصية[2]، فإننا نجد أن الشاعرة قد حقّقت هذا التفرّد منذ بدايات تجربتها الشعرية عندما نالت جائزة (النهار) لأفضل قصيدة عام 1961م عن قصيدتها (جسد السماء) بتوقيع لجنة الحكم المكوّنة (من خمسة شعراء هم: شوقي أبي شقرا، وصلاح ستيتية، وفؤاد رفقة، وأدونيس، وأنسي الحاج المشرف على القسم الأدبي في جريدة (النهار) يومذاك)[3]، وهم أقطاب الحركة الشعرية العربية الحديثة، تقول الشاعرة في القصيدة[4]:

---

[1] انظر ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ـ لبنان، ط3، 1979م، 112.
ـ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ـ لبنان، ط2، 1978م، 16.

[2] انظر: فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1994م، 43.

[3] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 11.

[4] المصدر السابق نفسه، 31 ـ 33.

لا صوتَ لي ولا أغاني
خلعتُ صوتي على وطن الرياح والشجر
الظلال أكثر تعانقاً من الأهداب
وما من أغنيةٍ تضيء ظلماتِ الأعماق
لكن الأصداءَ تدُقّ صدر الليل
فأنامُ في صدري

*　　*　　*

وحيدة رجعتُ وبلا صوت...
" عشرونَ والهواجسُ تثقبُ جدرانَ العروق
عشرون تنتحبُ عند أعتاب الحناجر
عشرون تمخُرُ الأرض
نذهب في نسغ الشجر
وما من قصيدة تأتي،
عشرون سنة نشربُ الريح
نقيمُ في جذور الحنين
وما من قصيدة تأتي.
بين التوهج والانطفاء تركنا رؤوسنا
فوق حقول الصبّير والجلبان
مرّت شفاهُنا، وما من كلمةٍ تُقال،
على الأرض البَوارِ سفحْنا مياهَ العروق
وما نبتت لنا القصائد

ما من كلمة تشعل الحرائق، تطفئ الحرائق

أطفئوا الشموعَ لتولد الظلمةُ بارتياح

ذَهَبُ النهار لا يدفئ أوهامَ الجنون

...."

هذا الفوز دالّ، تنضوي مدلولاته تحت عنوان الاختلاف، الذي يحقق للشاعرة الباحثة عن صوتها الخاص خصوصية وتفرّداً، وهو اختلاف يمكننا أن نتلمّس دلالاته العامة في البؤرة الدلالية للدوالّ الآتية: لا صوتَ لي، خلعتُ صوتي، ما من أغنية، المكررة مرتين...، بلا صوت...، ما من قصيدة تأتي...، ما من كلمة تُقال...، كما يمكننا أن نتلمس دلالاته العامة في قول " خالدة سعيد " الآتي: (**لقد كانت هذه القصيدة علامة على مجيء سنية من خارج الموروثات، ومن خارج المألوف، وأيضاً من خارج التيارات الجديدة التي كانت تصارع للصمود**)[1] مع انتمائها إليها، فكيف تحقّق خروج " سنية " على الموروثات، وعلى التيارات الجديدة في الوقت نفسه؟.

الصوت الشعري الخاص: بدأت " سنية صالح " كتابة الشعر في الخلف ممّا صنعته ظاهرة الشعراء التموزيين[2]، وعلى مسافة متباعدة منهم؛ إذ خرجت بلغتها نحو الضفة الأكثر التصاقاً بتجريد الصوت الشعري من معطيات يفرضها الانتماء إلى الجماعة الشعرية، فهي ابنة الظاهرة، لكنها اختارت الافتراق عن

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 12.

[2] تسمية أطلقها " جبرا إبراهيم جبرا " على مجموعة الشعراء الذين يحفل شعرهم بالإشارات إلى أساطير تموز، وأدونيس، وفينيق... إلخ، والتي ترمز بها إلى انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة، وهؤلاء الشعراء هم: السياب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا.

انظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط2، 1406هـ ـ 1986م، 46.

العلاقة الأبوية للشعر؛ للخروج على الخيار الدارج آنذاك بين طريقين: الانبعاث، أو الاجتثاث. فهي لم تكن معنية بهما، بل كانت معنية بـ (أنا) " سنية " القاطنة في المسالك الخفية؛ لتضعنا أمام نصّ يحفر مجرًى مغايراً، ويؤسس بنية مختلفة، هي بنية التأسيس والمواجهة: تأسيس نصّ ينفلت من التطابق مع أصوات شعراء الجيل الأول، وخلفيات وجدانهم، ويحمل صوت " سنية " الخاص، الباحث عن كلمة تشعل الحرائق، تطفئ الحرائق؛ الصوت الشعري الخاص المنبثق من فيض عوالم داخلية، سائراً في اتجاه الحدس، والاستبطان، والحلم، مؤكداً الذات، محقّقاً الفرادة، تقول[1]:

وها أنا أتدحرج كالحصى إلى القاع
فليكنِ الليلُ آخرَ المطاف.

إنّ تأكيد الذات يرافقه تحوّل في الفهم والرؤيا وفي البناء، وهو تحوّل يفتح في النصّ الشعري آفاقاً جديدة لأسئلة جديدة ومغايرة؛ ليصبح هذا النصّ نصّ مساءلة، وتحوّل، ومغايرة؛ إنها أسئلة تخصّ الذات في صراعها مع ذاتها الأخرى: (الذات التوأم)[2]؛ هذه الذات التي تتحوّل إلى كثرة، وتمتلئ بنقيضها، كما تتحوّل بفعل هذه الكثرة، وهذا الامتلاء إلى بنية معقّدة متشعّبة؛ بنية شعب تكون الذات التوأم أسطورته، تقول في قصيدة بعنوان (تخرجين من أسوار الجسد)[3]:

يا ابنتي[4]
كنتُ وحيدةً فتجزّأتُ

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 35.
[2] المصدر السابق نفسه، 247.
[3] سنية صالح المصدر السابق، الأعمال الكاملة، 262.
[4] هكذا وردت في الديوان

وبقيتُ أتجزّأ

حتى خلقتُ شعباً أنتِ أسطورته.

إنها ذات متشظية، متكثّرة، ممتلئة بنقائضها، وقرائنها؛ ذات مركَّبة، ليس التعبير بضمير الـ" أنا " المتكلم أو بضمير المخاطب إلا أحد أقنعتها، خلفها تتخفّى تلك الكثرة وذلك التعدّد والتشظي[1]:

أمن أجل هذا الظلام جئتِ؟

أمن أجل هذه الآلام وُلدتِ؟

سيمتصُّك الليل شيئاً.. فشيئاً،

وعندما يتآلفُ جسدُك مع التراب،

نستطيع أنْ نتحاور دونَ أن يلتفت أحدنا إلى الآخر

أستطيع أنْ أسمع حتى كلامك المخبأ في القلب

يا أمي،

....

تخرج " سنية " من ذاتها أماً تتشابك بابنتها، وتمتزج بها، لا تحتمي من الموت قدر ما تحمي ابنتها من آثاره، تقول[2]:

وينادي منادٍ على الموتِ فأتقدّم

ولكنني أخرج من ثقوبه العليا كما دخلت

ممتلكةً قصدي وغايتي،

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 197.

[2] المصدر السابق نفسه، 245.

من أجلك يا ابنتي[1]

لكن أوقيانوس الحرمان بيننا.

إن هذا الصوت المتعدّد المتفرّد: أمّ لها والدة، ولها ابنة[2]، أسهم في التركيز على الصوت الشخصي؛ ذلك لأن الشاعرة قد دخلت في عالم داخليّ، يخصّها ولا يخصّها وحدها في الوقت نفسه؛ لذلك لم تكن جرعة الأنوثة متساوية الانتشار في متن قصائدها، مما أضفى نوعاً من التنوّع على هذا الصوت، فبعض قصائدها تحجُب الأنوثة، وتنطِق بصوت ما بين منزلتين: الذكورة والأنوثة، ويمكننا أن نمثّل لذلك بقصيدة (أيها الخدّاع ياجسدي) من ديوان (ذكر الورد)، أو بقصيدة (الزمن الآتي من قلبك) من ديوان قصائد؛ إذ تقول[3]:

عندما يُثقلُ الهمُّ قلبي وأسير في طرقات

الوطن،

أشعُرُ كأنني أعبُره من المجاري،

فزمني يتناسل هناك.

وبعضها الآخر تتقدّم فيه الأنوثة بشفافية لا ابتذال فيها؛ إذ لا يحضر جسد الأنثى وحيداً مغوياً، بل يرافقه جسد الحبيب، وخلفية المشهد عالم عربي، نعرفه من ضيقه، المجسّد بضيق الزمان، مع أن جسد المحبين أضيق منه، وهو ضيق لا ينفصل عن السياقات الخارجية، كما نجد في قصيدة (فصل الحبّ) من ديوان (الزمان الضيق)؛ إذ تقول[4]:

---

[1] هكذا وردت في الديوان.

[2] انظر: سنية صالح، الأعمال الكاملة، 253 ـ 263.

[3] المصدر السابق نفسه، 152.

[4] المصدر السابق نفسه، 36 ـ 38.

إطوني كما تطوي أوراقَ الشعر

كما تطوي الفراشاتُ ذكرياتها

من أجل سفّر طويل

وارحلْ إلى قمم البحار

حيث يكون الحبّ والبكاء مقدَّسين

.....

فالزمان ضّيق، وأضيق منه

جسدُ المحبّين.

وتتبلور بؤرة الاختلاف أكثر بخروج شعر " سنية " على الشعر النسائي الذي كان سائداً في تلك الفترة؛ لأنه لا ينتسب إلى شعر النساء؛ (لا إلى أناقته المرهفة، وما غلب عليه من العذوبة واللطف أو الدعابة، ولا إلى خصوصية أحزانه وحالاته أو خصوصية ثورته ولا خصوصية ذكائه ولمحه، وهي جميعها سمات لها، بالتأكيد، دعائمها، ولها جماليتها ووزنها)[1]، كما أنه لا ينتسب إلى تجسيد عذاب المرأة في مجتمع ذكوري، كما نجد في شعر الشاعرات المعاصرات لها، ومنهن على سبيل الذكر لا الحصر: فاطمة حدّاد (1917 ـ 2000م)، وعزيزة هارون (1923 ـ 1986م)، وهند هارون (1927 ـ 1996م)[2]؛ ذلك لأن سنية (1935 ـ 1985م) لا تريد أن تطرب الرجال أو النساء بشعرها، بل تريد أن تربكهم، أن تضعهم في الإشكال، أن تصدِم سكوتهم، إنها ضدّ " تركية المجتمع " في معظم معتقداته وسلوكه، ولا سيما في رؤيته وتصوّراته

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 16.

[2] انظر: لطفية إبراهيم برهم، اتجاهات الشعر الحديث في سورية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان ـ الأردن، ط1، 2002، 213 ـ 218، 265 ـ 272، 385 ـ 390.

المتعلقة بالحبّ، فكيف سيطرب شعرها الآخرين، إذن، وهو شعر مغايرة واختلاف؟، شعر لا يشبه أحداً، جديد، وليس منضوياً في تيار، له خصوصيته، يرى نفسه مسؤولاً عن فضح الدمار الذي خلّفته البشرية منذ أن استبدت بالتاريخ، وسلمت صياغته قسراً وإرغاماً للسلطة الأبوية، منذ أن استبدت بالمرأة وجعلتها مجرد موضوع للرغبة، والسحل، والإقصاء، والتهميش..، تقول في قصيدة بعنوان (الذاكرة الأخيرة) [1]:

يا ابنتي[2]،

إن تاريخ المذابح وأجسادَ النساء،

مسيرةَ العبيد الفاشلة،

الأعناقَ المحنيةَ أمام الطغاة والجلادين

جميعُها تمنعني من الاقتراب

وتدور بي عجلاتٌ كعجلات الطواحين المائية

ولا أقوى على الاقتراب

فمن أين تجيء المسافات

وأنت في قلبي،

.....

إنه ثأر من تلك القيم التي وضعت المرأةُ التاريخية نفسَها حارسةً لها، وسحقتها البشرية متواطئة بهذا التحول الخطير الذي أصاب المجتمعات البشرية، عندما انتقلت تعسفياً من صياغة المرأة إلى صياغة الرجل[3]، وهو أيضاً إدانة

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 245 ـ 246.

[2] ـ هكذا وردت في الديوان.

[3] انظر: خضر الآغا، سنية صالح: الشعر من الجهة الأخرى." مجلة فكر، ع 107 " (تشرين 2 ـ كانون الأول 2009)، 116 .

لتكلّس الثقافة وجمودها، ومحاولة لكسر القشرة الثقافية الأخلاقية؛ لذلك يشعر قارئ شعرها بأنه يقرأ شعراً، إنما من الجهة الأخرى، من جهة الأنوثة، ويشعر بأنه ينظر إلى العالم، إنما بوصفه أنثى، تقول في قصيدة بعنوان (العاشق الوبال)[1] :

ـ حذار أيها العشّاق وإلا تجزّأتُ
أنا المرأة المتعدّدة
خُلِقْتُ من أجل الطّراد العظيم
من نسل عاشقات منهزمات.

إن شعرها شعر لحزن متوحش، ينبجس من الجوهر الأنثوي الخالق، المطعون، المسحوق عبر التاريخ، تقول في قصيدة بعنوان: (ملايين الأرواح خارج غطائها) [2]:

تطؤنا نعالُ الذكورة ونحن ممزّقات
فأيّ سيّدة ترفع الحطام؟.

إنه شعر يجسّد الإنسانية المسحوقة؛ وذلك لأن الشاعرة تصل آلامها بالمشهد التاريخي لآلام النساء العاشقات المنهزمات، تبني المشهد الهائل للجسد الأنثوي في مصارعه، وتحولاته، ومعجزاته فتصل نبرة الاعتراف أوجها في بعض التجليات، وتعبر " سنية " بلسان الأنثى المضطهدة، التي تجد في الشعر ملاذاً للتعبير عن تاريخ طويل من القمع والإقصاء عبر سفر موجع من قطب الجسد إلى قطب الروح، تقول في قصيدة بعنوان (أغنية زنجية) [3]:

أشمُّ رائحةَ احتراقي

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة. 269.

[2] المصدر السابق نفسه، 286.

[3] المصدر السابق نفسه، 52.

آتيةً من غابةِ الموت

آتيةٌ تهدِرُ على الدروب

وأنا وحدي الضحية.

إنها ضحية تلاحقها رؤيا الموت؛ لتشكل أرضية متحركة لمتن التجربة الشعرية كلها، تقول في قصيدة (الموت القاطع)، معبّرة عن مأزقها بوصفها ضحية أزلية [1]:

يا موت،

يا مَنْ تنتظرني على الأبواب

حاملاً سيفك القاطع،

اتبعني.. اتبعني..

أنا الضحية التي تقتفي أثرك.

يا موت،

يا مَنْ رافقني في الليالي الطويلة

هادئاً كقمر،

مؤنساً كصديق.

أية أسرار تنقلها بعينيك؟

هو ذا صليل حزنك يستوطن قلبي،

والصدف تتفتّح كالجراح في جسدي الطفل

تخطّ بناظريك أحراجي الوردية

واهدأ على السرير الشاحب

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة ، 118 ـ 119.

حيث الجنون والانتظار

جناحاه الأغبران.

يظهر صوت الشاعرة هنا واضحاً، مقاوماً للموت، ومتحدياً له، بهذا الإبداع الشعري، الذي يعدّ المحاولة الوحيدة لتحدي الفناء أو التحايل عليه، إنه ذاتها التي لن يمسّها الموت؛ ذاتها المتصدعة التي تعدّ رَحِمَ السؤال الشعري، بوصفه سؤالاً وجودياً يتورّط فيه الشعر وعلاقة الشاعرة بالإنسان والأشياء؛ أي علاقتها بالعالم الخارجي؛ وبذلك تجسّد الصور الشعرية طعم المرارة، والملوحة تعبيراً عن عالمها الداخلي الغريب، ووطأة معاناتها الوجودية الضاغطة، تقول[1]:

ألفُ حصانٍ يصهلُ في دمي

أتدرّعُ بموتي

أرضعُ جوعَ الذئاب

أمتطي شعرَ الريح

ألبسُ الليل....

تحفر الشاعرة في عالم غائر، وغامض، وسرّي، وتكتبه بحساسية شعرية مختلفة تمنح شعرها هذه القدرة الفائقة على أخذ قارئه إلى عزلة لا تضاهى، وكآبة واخزة، وبكاء نشيجي، ووضعه في قلب المستقبل؛ لأن " سنية " تكتب للمستقبل؛ لذا تبدو قصائدها وسط اللطخ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تغطي الوطن العربي بيضاء ناصعة مثل ثياب الراهبات، كما يرى " محمد الماغوط" في حوار معها نشرته مجلة (مواقف) في عام 1970[2].

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 56.

[2] المصدر السابق نفسه، 481.

تخطي الخطاب الإيديولوجي:

لقد كان تخطي الخطاب الإيديولوجي السائد في الستينيات دالاً مهماً على خروج الشاعرة على نسق قيم الفحولة ؛ إذ ذهب بعض الشعراء في تلك الفترة إلى الإيديولوجيات ، وأفكار الثورات ؛ ليجعلوا نقلها من مهامّ الشعر ، مقدمين أنفسهم بوصفهم شعراء رؤيا ، (والرؤيا ، بطبيعتها ، **قفزة خارج المفهومات السائدة. هي ، إذن ، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها**)[1] ، علماً أن هذه الرؤيا لا تتحقق إلا بوصفها (**خواطرَ ترد على القلب وأحوالاً تُتصوّر في الوهم**)[2] ؛ لذا تمكّن المبدع من أنْ يتعمّق في بواطنه ، ويحلّل نفسه. إنها مفهوم " جوّاني " ، ذو صلة بالإشراق ؛ لتكوّن المعنى داخل القلب وانبثاقه إشراقياً ، كما يرى " ابن عربي " الذي يشبهها بالرحم الذي يحمل عبء المعنى[3].

لكن بعض شعراء الإيديولوجيا حوّلوا هذا المفهوم وجعلوه " برانياً " خارجياً ، يدور في فلك الإيديولوجيات الصاعدة آنذاك ، ونقلوه إلى الشعر على أنه شعر حديث ، فظهرت قضايا أدبية وفنية كبيرة ، مثل : قضية الفنّ للحياة ، والالتزام ، والإلزام ، والواقعية في الأدب والفنّ ، وتفضيل الأدب أو الفنّ القائد على الأدب أو الفنّ الصدى...إلخ[4].

أما " سنية صالح " : الشاعرة المعاصرة لهؤلاء الشعراء فقد أتت من الاتجاه المعاكس ، متجاوزةً عَرْض الإيديولوجيات التبشيرية ، راصدةً العالم المتساقط ؛

---

[1] أدونيس ، زمن الشعر ، 9.

[2] د. عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط5 ، 2006 ، 1001.

[3] انظر ـ خضر الآغا ، سنية صالح : الشعر من الجهة الأخرى ، 115.

ـ محمد جمال باروت ، الشعر يكتب اسمه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981 ، 56.

[4] انظر : محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ـ الفجالة : د.ت ، 228 ـ 238.

لأنها، بدلاً من أن ترى الناس بوصفهم " جماهير " و" شعباً "، رأت الإنسان الفرد يوالي انعزاله وتصدّعه وفقدان علاقته بالعالم، تقول[1]:

بالصراخ العميق أعلن وحدتي

بالصراخ العميق أقول ما عذّبني

وأهجر مَنْ واساني.

وتقول في قصيدة بعنوان (غراب يطلب الغفران)[2]:

الليل منهك

والوحدة تضرب بوحشية.

وبدلاً من أن ترى العالم بيقين إيديولوجي وتبشيري رأته بفقدان ثقة، وبريبة، وبتساؤلات شديدة العمق، وشديدة الكآبة، مجسّدة الحزن والألم؛ إنها كآبة ذات تُنْصِتُ لتاريخها الشخصي، وهو تاريخ خدوش وانكسارات، وخرائب، أو بالأحرى تاريخ مشنوق " بحبال الأفق "، موصول بدوشار، أو دوسارس: إله الشمس عند الأنباط في الوقت نفسه، تقول[3]:

ها هي دوشارا تأتي لتطعم الأرواح الساقطة؛

هم يجهلون،

ولكن أنتِ والوطن تعلمان أن الهموم

والانكسارات دقّت مساميرَها الأخيرة

في الروح.

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 116.

[2] المصدر السابق نفسه، 338.

[3] المصدر السابق نفسه، 153.

فحزن الشاعرة حارّ، وصميمي، وخصب؛ لأنه يفجر سكونيات ذاتها؛ سكونيات يومها؛ سكونيات الحياة، إنها تجد نفسها إثر أيّ شيء جميل أكثر اتساعاً، كما تجد أن فضاء كونياً ينمو في داخلها. **الحزن ـ كما تقول ـ (شيء جميل وفعّال، يرقى إلى مرتبة الشعر. إنني لا أزال أنمو شعرياً في حزني)**[1]، وهو نمّو يرتبط بالحرية: حرية الإبداع؛ لأن الكلمة في الحلم طريق إلى الحرية. هذه الحرية، وهذا القول الطالع من عمق الحلم عناصر لرؤية العالم، أو لإعادة تشكيل صورته في وعي الشاعرة، التي تؤكد العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين التطور الشعري وحركة السياق الاجتماعي تأكيداً يتيح للقصيدة ـ الحلم أن تعيد صياغة العالم صياغة ترتفع في سياقها الأحداث والعلائق الدنيوية إلى مراتب الحلم، الذي يسهم في جذب شيء ما من اللاوعي الفردي للقارئ؛ ليضعه في مدار الوعي الإنساني، واصلاً ذاته بالذات البشرية الكبرى[2]، تقول في قصيدة بعنوان (ثوب الهواء) [3]:

أعرف أنك لن تتركيني في حصار التجربة

وفي الطراد الصعب

والعواصف ذئاب في ليالي الجوع،

تبحث عن الرمم

في الجوف العميق لي، لك، للإنسان.

تقول في حوار أجراه معها " غسان الشامي "، ونشر في العدد الثالث والخمسين من مجلة (فكر) اللبنانية: **(الجذر الأوّل والأقوى لقصائدي ضارب في ذاتي، ويرتوي من خصوصياتي، ويربّى في مناخي الشخصي المفتوح على**

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 485.

[2] انظر مقدمة ديوان (ذكر الورد): سنية صالح، الأعمال الكاملة، ص 227 ـ 236.

[3] المصدر السابق نفسه، 357.

العالم...، يبدأ من ذاتي المتداخلة مع ذات ابنتيّ وزوجي وأمي وأختي خالدة، ثم تأتي ذات العالم. إنهم متعدّدو الصورة، متعدّدو الكشوف والمساحات والأبعاد، ثم تأتي الضغوط الأخرى التي تشملنا جميعاً أو على انفراد)[1]. إنّ هذا القول يستحضر مركزية تصوّر الذات في خطاب " لوسيان غولدمان "، بوصفها كياناً اجتماعياً واعياً، يرتبط بشكل وثيق بالبنية المجتمعية؛ لذا تقع هذه الذات تحت التأثير الشامل للعالم، وتؤثّر فيه بدورها، وعن هذا التأثّر والتأثير تنتج العلاقة الديالكتيكية بين الذات ومحيطها، كما ينتج عنه تغيير لكليهما؛ ذلك لأن الذات في سعيها نحو التأثير في العالم وتحويله، تقوم كذلك بتغيير طبيعتها الخاصة، وتحوّلها تحوّلاً يجعلها مرتبطة بالواقع المعيش من جهة، ومرتبطة بالممكن من جهة ثانية؛ أي بإمكانيات موضوعية تطمح الذات إلى تحقيقها، وتجعل منها أنموذجاً لها؛ وبذلك تصهر الشاعرة في ذاتها خاصيتين: خاصية التأقلم مع المجتمع، وخاصية تخطيه؛ لأن الممكن بعد مركزي من أبعاد الذات للإنسان، الذي يحتضن في داخله، إضافة إلى المكوّن الواقعي، بعداً آخر يتصل بطموحه وبسعيه الممتد نحو المثال، والمثال ليس في نهاية الأمر، سوى الشكل الموضوعي المشتق من الواقع نفسه، فلا وجود لمثال مفارق؛ وبذلك تستنبخ الذات نفسها باستمرار، وتتوحد دائماً مع الممكن رغبة منها في تحقيق المطلق: التغلب على الطبيعة، وتجسيد مثال التحرر. فالذات، إذن، نسيج من الذوات الموحدة على صعيدي الوعي والعمل، إنها ذات فاعلة، جماعية[2]: ذات " سنية صالح "، وذات ابنتها، وزوجها، وأمها، وأختها " خالدة "، ثم

---

[1] غسان الشامي، حوار مع الشاعرة " سنية صالح ". " مجلة (فكر)، ع53، نقلاً عن ممدوح السكاف. الشاعرة الراحلة سنية صالح في(الزمان الضيق). " مجلة (الموقف الأدبي)، ع 425، السنة الخامسة والثلاثون، أيلول، 2006 ".

[2] انظر: يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب: الآليات والخلفيات الإيبيستيمولوجية، تقديم: د. محمد حافظ دياب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 176 ـ 178.

تأتي ذات العالم، أو هي الـ " نحن " بتعبير " غولدمان "، وهي ذات فوق ـ فردية تعد في العمق انصهاراً لمجموعة من الذوات التي تواجهها الظروف نفسها، وتلوح أمامها الاحتمالات الممثلة نفسها؛ لذا تعبّر الشاعرة ـ وبشكل موضوعي ـ بوصفها ذاتاً، تستطيع بفضل قدرتها الخاصة تصعيد طموحات المجموعة التي تنتمي إليها عن قيم فئتها وآمالها؛ أي عن رؤية العالم، علماً أن تصعيد طموحات المجموعة أو النحن ليس شيئاً آخر سوى " الوعي الممكن ".

ويستحضر القول المذكور سابقاً، أيضاً، صوت الشاعرة نفسها، وصوت انخراطها بروح العصر، وأعمق أعماق الوجود الإنساني، مجسداً في شعرها الألم ـ بوصفه انكسار الحلم ـ في أفق إنساني شامل، إنه عَطَب يحمله العالم في وعيها، ويحمله جسدها بوصفه خطراً كامناً ودماراً مضمراً. إن الألم هو تصدّع الصورة التكوينية للعالم، هو رؤية المواكب الإنسانية المسحوقة، هو قلق الإحساس بالذات، والإحساس بارتجاج موقع الذات ومرتكزها وأفق حضورها[1]:

أولئك المتمردون هم شهود شقائي،
بعد أن ضاع صوتي في صحراء الحرية،
أقوامٌ لا حصر لها تعسكر على أبواب الرّوح،
تقرّر حصتي اليومية من الحياة،
وهي تطعم كلابَها الضارية .

تتجاوز الشاعرة، إذن، الإنصات إلى الآنيّ لمعطياتٍ وأحداثٍ يفسّر بها الشعراء الآخرون العالم ويؤولونه، محافظة على الشعريّ بوصفه خطاباً أو سياقاً جمالياً، الإنصات إليه، هو إنصاتٌ إلى ما ينفلت من السياسة من معرفة ومن

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 157.

أبعاد جمالية، محدثة نوعاً من " التحويل الباطني للأشياء "[1]، ومحكّ هذا التحويل هو " أنا " الشاعرة، التي تحسّ مدى ارتطام الأشياء بذاتها، وما يخلّفه هذا الارتطام من ارتجاجات تحوّل رؤيتها وفهمها لذاتها وللعالم من حولها. فـ " أنا " الشاعرة، هنا، هي " أنا " جمع (وقد توهّجت بعذاب شخصي هو عذاب الجميع، كما يقول " خليل حاوي ")[2]، تقول [3]:

ـ من عالم الأسرار، من عالم الإدراك الخاطف

لانفعالات رائعة،

أرى كل شيء،

أرى العالم كلّه، وشيئاً أغربَ من العالم:

توازن لا واعٍ لحياتنا البائسة،

مع الخساره نئنّ كالأموات في سجوننا.

العالم هنا انعكاس للقصيدة، أو انعكاس لـ " الأنا "، التي هي جمع، وليست " أنا " بمعناها المفرد الأعزل؛ وبذلك يكون النصّ الشعري هنا قائماً على المعرفة، منصتاً لنبض ذاته، (التي هي مَرْبِد العالم وجوهر نزواته)[4]؛ أي أنه نصّ لا يركن لظرفية الوقائع، أو عَرَضيتها، بل يتقصّى جوهرها، وينصت إلى إيقاعاتها القصيّة، فهو نصّ، إذن، لا يعكس معطيات الواقع، بل يتجاوزها؛ لأن الشعر فتح، وليس انعكاساً، وهو خلق وليس رسماً، إنه (عملية عبور النار، اشتعال الجسد، والعقل، والمخيلة بحمّى الكشف. والبرق

---

[1] صلاح بو سريف. المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998، 52.

[2] المرجع السابق نفسه، 52 ـ 53.

[3] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 202.

[4] صلاح بو سريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، 51.

الذي يفاجئ الشاعر في أثناء ذلك لا يعنيه حدود ما يجري وأهدافه)[1]، تقول[2]:

من أين جاءت تلك الحشودُ اللانهائية وكيف

دخلت أعماقي خلسة،

إنهم الطامحون إلى تغيير العالم، وجعله

من لحم ودم. صفوف مشحونه بالكبرياء

أو التوسّل، شامخة كالعصيّ.

أو زاحفة كالديدان. وأخذنا نجري مذعورين،

حتى تخفّ أقدامُنا وتعوم كالنفايات.

" أنا " الشاعرة، " أنا " متأملة، متأملة، تزيح القناع عن الخواء الكوني، الذي يتغلغل في ثنايا الروح ويزيد البياض إبهاماً، خالقاً بذلك معرفته هو، بعالم يولد في النصّ وبه يوجد ويكون، لكنّ كونه أو وجوده ليس مطلقاً، وإنما هو منشبك مع سلسلة البنى الأخرى: التاريخية ـ الثقافية والنفسية ـ المنطقية الملازمة له؛ أي أنه يعيدنا لبنية ثقافية قبل أن يكون(**طريقاً قبْلية للكشف عن دلالته الاجتماعية ـ التاريخية**)[3]، كما يرى " يوري لوتمان ".

ففي الوقت الذي يرى فيه الشعراء الآخرون أن القضايا الإيديولوجية أكثر أهمية وإلحاحاً من عذاب امرأة، ترى الشاعرة أن عذاب المرأة قضية من صلب الواقع، تنغرس فيه؛ **لأن** (**الشعر يبقى، مهما كان موضوعه، شعاعاً صغيراً**

---

[1] سنية صالح، الأعمال الشعرية الكاملة، 14.

[2] المصدر السابق نفسه، 204 ـ 205.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب: ط1، 1991، جـ4 / 80 /.

يصل بين ظلامين: الشاعر والقارئ)[1] ؛ وبذلك تختلف مهمة الشعر لديها عن مهمة الشعر عند جماعة حركة الحداثة الشعرية العربية، التي ترى أن مهمته تغييرية، وتبشيرية، وخلاصية، تغيّر العالم في سياق رؤياها، وتعد بعالم أجمل؛ لأن الشاعر في رؤيتهم نبيّ، ومسيح، ومخلص، وراءٍ، وحامل كلمة " بروميثيوس "، رابطين بذلك بين الشعر والنبوة[2].

أما الشاعرة فتطلب من الشعر أن يكون حلماً، وأن يقول الحلم؛ لأنه عاجز عن تغيير العالم، تقول في حوار مبكر إثر فوزها بجائزة النهار: (**أنا أعجز من أن أغيّر العالم أو أجمّله أو أهدمه أو أبنيه [...]، أحسّ أنني كمن يتكلّم في الحلم. ماذا يؤثر في العالم الكلام في الحلم؟ وباختصار ليس لي أيّ طموح من أيّ نوع كان. فقط أسترخي وأترك زحام العالم يتدافعني كشيء صغير جداً، ولا وجود له. إنما أحتفظ لنفسي بحرية الحلم والثرثرة**)[3].

فالشاعرة أكثر هشاشة من ادعاء القوة والنبوءة، وشعرها ليس إلا صوت الداخل العميق، صوت الهشاشة، صوت القلب لحظة استجابته للحبّ، وصوت الحبّ؛ إذ يرتطم بالقلوب، صوت اليأس الشخصي، وإطلاق النبوءة المبكرة عن ليل بدأ يزحف نحو الشاعرة بخطا واثقة، تقول في قصيدة بعنوان (الموت القاطع)[4]:

يا حبّ،

يا ليلاً شديد الظلام.

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة، 483.

[2] انظر ـ محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، 58 ـ 60، 76 ـ 77.

ـ سنية صالح، الأعمال الكاملة، 458 ـ 465.

[3] المصدر السابق نفسه، 13 ـ 14.

[4] المصدر السابق نفسه، 118.

نجومك الضائعة

هي في قلبي.

وتقول في قصيدة بعنوان (الظلام) [1]:

ماذا يريدُ نهر الحبّ

والأنين؟

بعد أن أوقف جيادي بقوّة

حرابه

وأنا أكثر وحدة من امرئ

على أبواب الإعدام.

خاتمة

فشعر " سنية صالح " ليس من الشعر الثائر، كما تمثّل في المعجم الشعري لتلك المرحلة التاريخية، ولا من الشعر الثوري التعليمي، ولا من الشعر الذي يتخيّر إضاءة العالم بلمسات الجزئي اليومي العابر؛ لأنها تحاشت السراديب الفكرية، التي خنقت جيلين من الشعراء، إنه صوت نفسه، فعل وجود؛ فعل نقي من النرجسية الطاغية في عصر الفحولة؛ عصر التهافت على الألقاب والنياشين الشعرية؛ وبذلك تتجاوز الشاعرة التقليد بوصفه بنية ذهنية مترسخة في الذات؛ لتؤسس الشعري بوصفه فردياً ينزاح عن الجماعي لتحقيق جمالية مغايرة حقّقت للشاعرة التفرد والاختلاف.

وهكذا نجد أن اختلاف شعر " سنية صالح " لا يتأتّى من خروجها مع حركة

---

[1] سنية صالح، الأعمال الكاملة ، 108.

الحداثة الشعرية العربية على نظرية عمود الشعر العربي فحسب ، بل يتأتى ، كذلك ، من خروجها على قيم الحداثة نفسها ، مؤسسة بنية شعرية منبثقة من حرية الحلم ، محرّرة فعل الكتابة من نسق الحداثة الشعرية العربية ، مجسّدة نار التغيّر الجديدة ، بتغيّر الذات ، وتوافق تغيرها مع تغيّر العالم توافقاً أنتج نصاً جديداً مفارِقاً للمألوف مفارَقة لغتها للغة المعجم الشعري ؛ لأنها لغة خاصة بـ " سنية " ؛ لغة حلم تنساب من اللاشعور ، كاشفة عالماً ، يظلّ ـ أبداً ـ في حاجة إلى الكشف ، كما يقول " رينه شار " ، مجسدة الشعر بالرؤيا.

وهكذا يبدو شعر " سنية " أول ما يبدو تمرّداً على الأشكال والطرق الشعرية المألوفة : القديمة والحديثة ، وتمرداً على الشعر النسائي ، وتجاوزاً وتخطياً يسايران تخطي عصرنا الحاضر للبحث دائماً عما يستمرّ ، ويتواصل ، ويتقاطع ؛ وبذلك لا تشكل ظاهرة " سنية صالح " في مسار الشعر السوري الحديث حالة متفردة وخاصة فحسب ، بل تبقى الحالة الأكثر نضجاً ، لانتقال الصوت الشعري النسائي السوري من الصمت إلى بلاغة البيان ، معلناً عن حالة شعرية مفارقة ، عن فجر نسميه القصيدة : هو بلا شكّ " سنية صالح ".

ويبقى السؤال المهم الذي يطرح نفسه بإلحاح هو : هذا الصوت المتفرد ، المختلف ، الذي فرض نفسه مخترقاً تقاليد فنية سائدة باعتراف كبار الشعر العربي الحديث لِمَ لَمْ يأخذ مداه؟ لِمَ أُهمل وهُمّش بعيداً عن تجربة الستينيات؟ لمَ بقيت أسئلة نصوصه الشعرية ، المختلفَة هي الأخرى ، من دون إجابة؟ ألأنها سلكت إلى المتلقي طرقاً لم يألفها أم لأنها تخاطب طبقات حسّ لم تكن قد تحرّكت بعد؟.

فـ " سنية " ، كما يقول " محمد الماغوط " : (شاعرة كبيرة ، لم تأخذ حقّها نقدياً ، ربما أذاها اسمي ، فقد طغى على حضورها ، كانت شاعرة كبيرة في وطن صغير).

بنية الحلم والواقع في الشعر الليبي المعاصر

نماذج مختارة

يشتغل هذا البحث على تجربة شعرية عربية معاصرة، ليعرّف بها، وبأهميتها، مسلطاً الضوء على عنصرين مهمين أسهما في تشكيل بنيتها هما الواقع والحلم، محاولاً رصد العلاقة الجدلية بينهما؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة هي النص الإبداعي.

لن نتوقف في هذا البحث عند السيرورة التاريخية لمسألة الحسم في انتماء الأدب للواقع أو لما هو متجاوز للواقع؛ هذه المسألة التي ظلّت مثار جدل فلسفي وجمالي وبلاغي عبر مسيرة تطور النظريات الأدبية، بل سيسعى إلى اكتشاف طبيعة العلاقة بين الخاص والعام، الداخل والخارج، الذاتي والموضوعي، الضروري والحرّ، تجربة الحياة وتجربة الشعر، ذات الشاعر وذات الشعر عبر ثنائية (الحلم والواقع) في الشعر الليبي المعاصر؛ لأنها ثنائية مهمّة، تسهم بتفاعل عناصرها الواقعية والتخييلية في تكوّن بنى نصيّة، تقدّم رؤًى إبداعية لمجموعة من الشعراء الليبيين الذين لا ينتمون إلى جيل شعري واحد.

ـ عتبة دخول (اللغة الشعرية والذات الشاعرة):

يتجاوز الشاعر في النص الإبداعي الإدراك السائد للأشياء اعتماداً على لغة تخلخل الجاهز، وتقوّض المشترك لبناء رؤية مغايرة، تتجدّد فيها العلاقة بين الإنسان وذاته من جهة، وبينه وبين العالم الواقعي من جهة ثانية؛ هذه الرؤية

الجديدة لا وجود لها خارج لغة الشعر؛ إنها (رؤيا) تسيّجها الدوال، ولا تتخذ شكلاً نهائياً إلا عندما يجاوز النصّ ذاته؛ يجاوز بنياته النصيّة باتجاه القارئ، وأفق انتظاره، ومدى قدرته على تمثّلها بطريقته الخاصة. هذا النص الإبداعي، الذي تنحرف فيه اللغة عن الدلالات المستقرة في الذهن، وفي التوظيف اللغوي انحرافاً يوسّع المسافة بين الدوال ومدلولاتها المعجمية، وينقلنا من عالم الاستعمال النفعي للغة إلى فضاء الشعرية الرمزية المفتوح على التعدّد والتأويل؛ إذ تنفصل الأشياء عن نظرتنا إليها، وتتحرّر من مسمياتها في اتجاه خلق كينونة شعرية تنفلت من رقابة العرف والعادة والمنطق، وتحلّق بنا في فضاء يتحرّر من كل القيود التي فرضتها مقولاتنا عليه، هذا العالم الشعري ليس هو الماضي أو الحاضر، إنه زمن الغد؛ زمن الأمل والحلم؛ زمن يسفر عن نفسه تدريجياً عبر نظام جديد من العلاقات بين أشياء تكفّ معه عن أن تظلّ ملازمة لحقولها المرجعية؛ لتصبح "كما لو" أنها واقعية؛ أي بنية تخييلية تحفز خيال القارئ على لمّ شتاتها للرسو على معنى من المعاني المحتملة والمتسقة[1]؛ وبذلك نكون أمام سيرتين: سيرة الكتابة، وسيرة القراءة، وهما سيرتان تلتقيان في فضاء نصّ إبداعي، تتجاوز فيه العناصر الواقعية واقعيتها؛ لتتفاعل مع العناصر التخييلية والخيالية تفاعلاً، يوجّه مسار الدراسة لرصد علاقة الذات الشاعرة بالواقع، ورصد تفاعل الواقعي بالخيالي داخل البنى النصية.

---

[1] انظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، فاس ـ المغرب: منشورات مكتبة المناهل، 1995م، 55 ـ 89.
ـ محمد مساعدي، بنية الحلم والواقع في قصيدة " طوبى لشيء لم يصل لـ (محمود درويش)، ضمن كتاب: *النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل*، فاس ـ المغرب: منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ـ ظهر المهراز، ط1، 2003م، 123.

أما الذات الشاعرة بوصفها ذات الشاعر، وقد دخل في تجربة مباشرة مع إمكانات وجوده شعرياً، ومن ثم، مع إمكانات التحول الشعري، فهي الذات الحاضرة في التجربة والفاعلة فيها، إنها ذات " جدلية أو كلية مفتوحة "؛ أي مركبة من الداخل والخارج، أو من ذات الشاعر وذات الشعر في انفتاح كلّ منهما على الأخرى، وجدلها معها؛ وبذلك يكون النص الشعري قولاً مركّباً لما يكونه وضع هذه الذات المركّب في سياق النص نفسه[1]، وهي ذات تحدّد في رؤية الشاعر "صالح قادربوه" بوصفها ذاتاً قوية، فاعلة، مؤثّرة، حاذقة؛ إنها " نقّار خشب "، يجعل من النقر فعل متعة للشجرة؛ فعل المتعة الذي يتواطأ فيه الشاعر (النقار) والمتلقي (الشجرة)، ونقّار على وزن فعّال، صيغة مبالغة، تُكثر فيها الذات من فعل النقر؛ لتفتح الدلالة على إيقاع معاني الفتح، والتمزيق، والثقب. فسيرة الكتابة هي سيرة النقر المتحايل على الخشب، لوضع البيض الجديد والملوّن: الصورة الجديدة، وسيرة القراءة هي سيرة القارئ: سيرة تنسيق البيوض، وإقصاء الفراغ لتخزين الصور[2].

إنهما سيرتان تستلزمان القبض المحكم على آليات بناء النصوص في السيرة الأولى، وتحليلها وفهم ميكانزماتها الداخلية ومؤثراتها الخارجية في السيرة الثانية؛ لتوضيح العلاقة بين العناصر الواقعية والتخييلية والخيالية في النص الإبداعي؛ أي كشف علاقة الواقع بالتخييل والحلم في البنيتين التركيبية والدلالية للنصوص الإبداعية، يقول الشاعر " صالح قادربوه "* في قصيدة

---

[1] انظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، بيروت ـ لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1419هـ ـ 1999م، 7.

[2] انظر: صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى: مجلس الثقافة العام، 2006 م، 7.

* ـ صالح قادربوه، صالح أحمد الرضاء قادربوه، شاعر ليبي، ولد في بنغازي ـ ليبيا، سنة 1975م.
ـ حاز إجازة في اللغة العربية سنة 1997م من جامعة قاريونس في بنغازي.
ـ رئيس تحرير مجلة (نماذج).
من أعماله الشعرية: اشتهاء مستجيل، دار البيان للنشر، 2002م، وتراتيل أسفل شرفة
==

بعنوان (جرد سريع لأوهام المخيلة) :

نتصافح.. بعيداً جداً عن التَّمام الصباحي البارد

ونقسم العمل على حرث اللغة بيننا

أختار المِسْحاة لشبهها في اللفظ بالممحاة

ويختارون الحلي بذاراً للتعثر السافر

في تأويل بدائي للرعد

...

جرد لأشياء تخصني وحدي

ما زالت بلاغتكم تعتبرها نثراً بليداً[1].

تجمع بين هذا الجرد السريع لأوهام الذاكرة، وما أثبته الشاعر في المقدمة عن نقار الخشب علاقة؛ علاقة تجمع بين المسحاة وفعل النقر، كما تجمع بين الممحاة والبيض الجديد والملوّن؛ ذلك لأن الجديد لا يجد مكانه إلا بعد محو القديم، ففعل النقر هو فعل الكتابة، وفعل المحو هو فعل مسح سطر قديم، وكتابة سطر جديد في المكان نفسه؛ فعل محو واقعية العناصر بانتزاعها من بنيتها الواقعية، ووضعها في بنية إبداعية خيالية جديدة جدّة علاقاتها التي أوجدتها، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (صفاقة محببة) :

يجوز بصفاقة غير محببة هذه المرة

أن يقول الشاعر

الوعد، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، 2004م، والتأويل الوردي لبياض الكوكب، الناشر: مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2006م، وتقنية المرح، الناشر: مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2008م. من موقع (جهة الشعر) HTTP://www. jehat.com

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 50 ـ 52.

لأي عابرة في الطريق

من الثدييات

قطة أو امرأة

" تعجبينني "

ويجوز أن لا تتفطن تلك العابرة

أن الشاعر

مشلول القدمين.. وأخرس [1].

فمع أن الكتابة في سيرتها قد تسلب الشاعر، عبر مفارقة رائعة[2]، قدرته على الفعل، والحركة، والكلام؛ لأنه مشلول القدمين، وأخرس، إلا أنها تثبت له (الفعل يرى) بدلالتيه البصرية والرؤيوية؛ ذلك لأن انعدام القدرة على الحركة، أو الكلام لا يمنع من رؤية ما يحدث، واختراق العَرضي؛ للكشف عن الجوهر؛ رؤية الموت والحياة، وإلا فكيف يقول الشاعر، وهو أخرس، لأية عابرة تعجبينني؟.

ـ المسافة بين الواقعي والخيالي:

أول ما يلفت نظرنا في علاقة المبدع بالعالم طغيان صيغة الجمع (نحن) على صوته الخاص (أناه) الخاصة، التي تؤجّل صوتها الخاص على مستوى المعنى المباشر؛ لتؤكده على مستوى المعنى غير المباشر، الذي تتجاوز فيه الدوال

---

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 17.

[2] للتعرف على مفهوم المفارقة، انظر:

د.سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي (13) المفارقة وصفاتها، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ـ العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر.

ـ د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً)، بيروت ـ لبنان، عمان ـ الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م، 21 ـ 72.

مدلولاتها المعجمية إلى مدلولات تسهم في إنتاجها بنية متخيلة ؛ بنية حلم، ينسرب من (أحلام لا تخص فرويد) في رؤية " قادربوه " :

نحلم باللاشيء.. ولا يأتي

بالعصافير.. فتخرّ من ضربة الشمس

بالماء.. فيرتد إلى صخر البلاهة

نحلم بآخرين يشبهوننا

فتنكسر المرايا

....

نحلم بالبرد فنحترق

بالبحر فنختنق

بالمنارات فتظلم أرواحنا

نحلم بك يا نجمة الظهر

في البصبصة من خلف المواربة

فيضيق النوم

....

نحلم بأن لا نحلم

فينطبق الجفنان

نحلم بكنس الرئات من الغبار

فيفتح علب سجائره

....

نحلم.. ولا نحلم

فمن يرفعنا إلى حبل من السماء

لنطلق قلوبنا في الفراغ الجميل

...ونحلم [1].

إن الفراغ الجميل فضاء يؤثّث بنية إبداعية حلمية، تنتشل عناصر الواقع: العصافير، والشمس، والماء، والصخر، والبرد، والبحر، والمنارات...، من واقعيتها؛ لتمحى الحدود، (**ويُستَبدل بالعقل الذي يحلّل ويمنطق، الحدسُ الذي يرى المستقبل مخترقاً كثافة الزمن المعتم. الحلم نفسه يتحقق، ويصبح كلّ شيء ممكناً**)[2] في بنية النص الإبداعي.

في هذه البنية ـ الحلم، بوصفه حلم يقظة، يكتشف الإنسان علائق جديدة فيما بين الأشياء والكائنات؛ علائق تجمع بين عنصرين ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين في بنية لغوية تنتمي إلى عالم الحلم، الذي تتجاور فيه المنارات والظلمة، البرد والاحتراق، البحر والاختناق، الحلم وإطباق الجفون، الحلم واللاحلم؛ وبذلك يكون الحلم أرض هذه العلائق ومادتها ونسيجها في الوقت نفسه. الحلم، إذن، وسيلة كشف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعي، بل في حالة سكر، تتجلى في قول الشاعر " علي الفزاني "* في قصيدة بعنوان (نشيد أول):

---

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 19 ـ 23.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 86.

* ـ علي الفزاني، علي عبد السلام أبو بكر الفزاني (1936 ـ 2000م)، ولد في مدينة صرمان، غرب طرابلس في ليبيا، وهاجر مع أسرته إلى بنغازي سنة 1947م. تخرج سنة 1953م في دبلوم التمريض العالي، وعمل بالتمريض.

من أعماله الشعرية: رحلة الضياع، دار مكتبة الأندلس 1967م، وأسفار المدينة المضيئة، دار مكتبة الأندلس، 1968م، وقصائد مهاجرة، دار مكتبة الأندلس 1969م، والموت فوق المئذنة، المكتبة الوطنية 1973م، المجموعة الشعرية الأولى، وتضم الدواوين السابقة الذكر، الدار الجماهيرية 1975م، والطوفان آتٍ، الدار الجماهيرية 1981م، ودمي يقاتلني الآن والقنديل الضائع، الدار الجماهيرية 1984م، وأرقص حافياً، الدار الجماهيرية 1995م، وفضاءات اليمامة الزرقاء، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا، 1998م.

من موقع: ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://ar.wikipedia.org

هل كنت تعرفين أنك منذورةٌ... لي..

في الغيابْ

حين كنتُ أطوِّفُ تلك التضاريسَ البعيدةْ

حين أغوتني النساءُ بلغة الجذبِ والمعصيةْ

حين توضأتُ بالرجس في معبدٍ للأفاعي

وحين أفقتُ من سكري

كان النزيفُ ضياعاً

ثم أعلنتُ إليكِ

رحيلاً يطولْ[1].

النصّ الإبداعي تركيب لوجود آخر، يصير فيه الخيال أساس ابتداع الأشياء وتسميتها؛ وبذلك يصبح اللفظ سكناً، أو كما يقول " بارت " في الشعر الحديث ليست العلائق سوى توسّع للفظ، فاللفظ هو السكن، الاستيطان، أو الاستقرار؛ لأن إيحاءات الكلمة واللفظ تجعل من الصورة أو الدلالات التي قد تحملها (بلوراً متعدّد الأضلاع)[2]، أو برؤوس كثيرة.

ويقول الشاعر " صالح قادربوه " في قصيدة بعنوان (المشبوهون) :

.. نحن لا نتقن الحلم إذا لم يمرّ من أذن الشخير

ولا إطلاق النكات إذا لم نربط أحذيتنا جيداً

---

[1] علي الفزاني، فضاءات اليمامة العذراء، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428 ، 1998 إفرنجي، 10.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال ـ المغرب، ط1، 1990م، جـ2، 143.

ـ صلاح بو سريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، 94.

نحن.. الضمير المنفصل عن جسد المغنية

المبني على انتظار الحافظة نهاية الشهر

نحن أو (فعل) وأخواتها .

هم.. لا يظنون أننا نحن

لأنهم نحن مثلنا

إلا إذا انشق أحدهم

هو أو هي أو هما

وأضيف إلى (هم) كما يطيب لهم أن يدعونا [1].

إن إعادة إنتاج الـ " نحن " في ضوء " نحن لا نتقن الحلم ... " حلم، شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مع أسرار الكون؛ أي مع قواه الخلاقة؛ إنها إعادة إنتاج علاقة الشاعر مع العالم، محاولة لتخطي السياقات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية؛ هذه العلاقة التي تجعل من الـ"نحن " والعالم، والنقاط التي هي نقاط تماس بينهما أشياء تخصّ ذات الشاعر وحده، خاصة إذا دققنا النظر في قوله: " يثقب المتلقي بمتعة ليضع بيضه الملوّن، والذي ليس بداخله شيء "[2]. إنها المتعة في إيهام الآخر، في التحايل عليه، وإقناعه بوجود الـ " نحن "، في حين أن هناك ثمة " أنا " تجسّد نوعاً من الحوار والحوار الأعمق بين ذات الشاعر وذات الآخر، أو بين أناه الشخصية وأناه الأخرى الاجتماعية في نص إبداعي يخلخل بنية توقعات القارئ خلخلة تعمّق المفارقة بوصفها " **انحرافاً لغوياً** "[3]، ووعياً شديداً بالتناقض داخل الذات، بقدر

---

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 71 ـ 72.

[2] المصدر السابق نفسه، 7.

[3] ـ د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً، 46، وللتوسع في مفهومها انظر المرجع نفسه: 21 ـ 54.

ماهي الوعي الشديد بالتناقض خارجها ؛ وعياً يجعل عيني الشاعر مفتوحتين على الداخل ، يقول :

نحن النشيد الوطني
ولا نعرف أوطاننا
وفي رواية أخرى
ولا تعرفنا أوطاننا
نحن الكلام المعتاد
لكننا نحب السفسطة [1].

نلمح من خلال انتماء النص الإبداعي عند " قادربوه " إلى الحلم التشابه ، وامتياز الغربة والاختلاف في الوقت نفسه ؛ غربة الروح التي لا تعترف الذات الشاعرة بها ، كما لا تعترف بانتصار الاختلاف على التشابه ، يقول في قصيدة بعنوان (الغريب) :

الغريب الذي تلتف حوله مداخل الشوارع
الغريب الذي تلتف حوله أبواق العربات الباردة
الغريب الذي تلتف حوله واجهات الفنادق
الغريب الذي تلتف حوله صائدات العابرين
....
الغريب الذي تلتف حوله غربته.. كربطة عنقه البالية
الغريب الذي يلتف حوله كل هؤلاء
ليس غريباً إلى هذا الحد !![2].

---

[1] صالح قادربوه ، التأويل الوردي لبياض الكوكب ، 74.
[2] المصدر السابق نفسه ، 9 ـ 10.

إن الغريب ليس غريباً، تماماً، على الرغم من كل المشاهد والمواقف والمشاعر التي اخترقته في وحدته تلك، وقد اعتمد الشاعر في تقديم هذه الدلالة على التنامي الشعري المتوازي المرتكز على تكرار دال (الغريب) ارتكازاً لم يربط الدلالة بالاسترسال، بل قدّمها متقطعة الأوصال، كأنها مشاهد متفرقة، كما هي الحياة، أو كما هي المعرفة عموماً، فنحن لا نحصل على المعرفة دفعة واحدة، بل نحصل عليها بصورة متقطعة، عبر مفارقة إبداعية نفت غربة الغريب بالفعل الناقص (ليس)، منتزعة وصف الغريب في البنية التركيبية من أنساقه الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية لخلق سياق جديد، تنفصل بموجبه هذه الصفات عن مرجعياتها؛ لتصبح عناصر غير محدّدة لغربة الغريب في بنية النص الشعري.

وقد يرتكز الشاعر على التكثيف لنقد الواقع بسياقاته كلها، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان (ممنوع الابتسام):

رائحة فاصولياء مطبوخة

رائحة ماء قديم

رائحة زنزانة مجهولة النزلاء

رائحة صوت بليد

....

رائحة آلات مكدسة في مصنع

رائحة أحاديث مسرودة في الهواء

....

رائحة شعراء ممسوسين بلعنة القابت

رائحة موعد غرامي مكرر

رائحة ندم وخيبات

رائحة وقاحة بربطة عنق

رائحة عين متلصصة على ورقة في امتحان نصف السنة

رائحة إذاعات موجهة إلى جدار من الإسمنت الأعزل

....

رائحة نقاط ثلاث أضعها في نهاية السطر الأخير من قصيدة

عامود.. أي

رائحة متلق غبي

ينتبه لما أقول.. ثم يبتسم [1].

فالشاعر ينقد الواقع نقداً يعتمد على حاسة الشم التي كثفتها كلمة (رائحة) التي اتخذها الشاعر بؤرة مركزية لنقد ما يليها نقداً اعتمد أسلوب المفارقة، الذي يكثف الدلالة، وينقلها من مقوماتها الثقافية الموروثة، التي تختزل عادات وتقاليد وقيماً مستقرة في الذاكرة الجماعية، إلى بنية تخييلية، تتنامى شعرياً بتراكم المعنى والصور.

ـ بنية الحلم والواقع:

تتنامى بنية الحلم في نص (التأويل الوردي لبياض الكوكب) لـ " صالح قادربوه " تنامياً يترك الشخصية المتحدّث عنها منزوية في غرفة نفسها؛ في ذاتها، وفاتحة فرجة نحو السماء؛ لتعبث بنظام المدارات، وتضحك ضحكة المتوحدين الشاذة؛ إذ يقدم الشاعر هذه الفكرة بنمط التعبير السردي، القصيدة الدرامية،

---

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 27 ـ 32.

وهـي توافـق المعنـى المتـدفق، وتنـامي المشـاعر، يقـول في الإهـداء: "إلى الطفلـة المتوحدة..التي تتملص من تحصيل الحاصل، وتقـترب مـن تأويـل الندبـة في جـبين القمر"[1]:

وحدها في غرفة نفسها

فرجتها السماوية

تعبث بنظام المدارات

وتضحك ضحكة المتوحدين الشاذة[2].

لقـد دخـل الشـاعر في تجربـة مباشـرة مـع إمكانـات الوجـود، أو التحـول الشـعري؛ أي أنـه صـار في جدل مـع العـالم في كليتـه، وأنـه قـد أخـذ يتحـول في العالم بمقدار ما يحوّل العالم، يتغيّر فيه، بمقدار ما يغيّر في نظامـه ونظـام العلاقـة بين أشيائه، للعبور من بنية الواقع إلى بنية الحلم، ومـن الخيـال إلى التخييـل؛ أي من الرؤية إلى الرؤيا، التي يجسّدها قول الشاعر "جيلاني طريبشـان"* في قصـيدة بعنوان (من قصيدة لم تكتمل إلى سعدي يوسف):

نحن لم نلتق في العراق

ولا جمعتنا الطوابير في القاهرة

---

[1] صالح قادربوه، التأويل الوردي لبياض الكوكب، 53.

[2] المصدر السابق نفسه، 60 ـ 61.

* ـ جيلاني طريبشان (1944 ـ 2001م)، شاعر وكاتب ليبي، ولد في مدينة الرجبان في ليبيا.

ـ حصل على إجازة التدريس في الفنون الجميلة سنة 1965م.

ـ عمل أستاذاً للرسم، كما عمل في الصحافة (1972 ـ 1979م).

ـ من أعماله: رؤيا في ممر، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1974م، وابتهـال إلى السـيدة "ن"، الـدار الجماهيريـة للنشـر والتوزيـع، ليبيـا 1999م، واعترافـات شـاهد نفـي قبـل فقـدان الـذاكرة، وانفعالات فوق العادية، 1999م.

من موقع (جهة الشعر): HTTP://www. jehat.com

ولا ظللتنا سماء اليمن

فانتظرني هناك

قبل أن تبدأ المذبحة

*   *   *

إنّ بيروت لم تنهزم

فهي ملء المدى أضرحة

وهي.. فوق كل التلال

شاهد العصر والمهزلة[1].

نشرت هذه القصيدة في (**مجلة الفصول الأربعة العدد 43، الصادرة في شهر الحرث 1990**)[2]، فهل تعدّ تنبؤاً بالمذبحة العراقية قبل أن تبدأ بسنوات؟.

لم يكن " طريبشان " يتكلم على هذه المذابح العلنية التي ارتكبتها الإمبريالية ؛ لتدمر العراق حضارة وشعباً، بل كان يحذّر من المذبحة التي تُحضَّر للكتّاب والشعراء والمثقفين والمفكرين، لذلك كان يصرخ بأعلى صوته، آمراً " سعدي يوسف " بقوله " انتظرني هناك " ؛ ليكونا شاهدين على المذبحة، أو ربما ليكونا دماً يسيل ويؤرخ للمذبحة، شأنهما شأن " بيروت "، التي تظل شاهد العصر والمهزلة ؛ وبذلك يكون المقطعان نسيجاً واحداً ورؤية واحدة ونبوءة واحدة[3]، الأمر الذي يدفعنا إلى القول: إن بنية النص الإبداعي بنية تخييلية، إنها قوة رؤياوية تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع ؛ أي أنها (القوة

---

[1] جيلاني طريبشان، إبتهال إلى السيدة " ن" ، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، الفاتح 1429 ميلادية (1999)، 23 ـ 24.

[2] المصدر السابق نفسه، 8 ـ 9.

[3] انظر: المصدر السابق نفسه، 9 ـ 13.

التي تطلّ على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء. هذا الحدس التخييلي حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجرّدة المنطقية، وتتغلغل في تيّار الحياة ودفعته الخالقة)[1]. فالشاعر هنا لا يقدم لنا أفكاراً، بقدر ما يقدم مناخاً من الحالات والمقامات، لا يعود يسرد أو يصوّر أو يعلّم، وإنما يحاول أن يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لكي تنفتح وتقبل إلينا. الرؤيا الشعرية هنا تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس، إنها موقف، وتعبير يشوش الكلمة ونظامها تشويشاً يغيّر المعنى والصورة والدلالة؛ إذ لا تعود الطبيعة عند الشاعر عقلاً، وإنما تتحول إلى غابة رموز وتخييل، يقول " طريبشان " في قصيدة بعنوان (أربع حالات للشاعر):

عندما جئت هذي البلاد

لم أجيء ملكاً!

جئت أحمل زوادتي وظنوني / وشجون السفر /

ذكريات الطفولة

أنتبذ في الصباح لي حائطاً

.. ملقياً في الهشيم بالرقم الوثنية[2].

تزاحم اللغة في انفلاتها نبض الشاعر المتوحد، وتحيل على الشطح الصوفي في مكابداته الأولى؛ إنها صوفية الفقراء الذين يعانون شظف العيش؛ وبذلك ينتمي النص الإبداعي إلى " طريبشان "، كما ينتمي إلى الآخرين، بالانتقال من الجوع إلى الحلم؛ أي التوحيد الوجودي بين الوسائل والغايات على كل صعيد؛

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 138ـ 139.

[2] جيلاني طريبشان، إبتهال إلى السيدة " ن"، 66.

لتكوين النص المسكون بالمسافة، والحلم، والهواجس، والأسئلة، والمنفتح على التراث الشعري، بما يخدم مشيئة الذات الشاعرة ومحوريتها، لا مشيئة الممدوح، كما في رؤية " ابن هانئ" في مديحه " المعز لدين الله الفاطمي "، القائل:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار[1].

يقول " طريبشان " في قصيدة بعنوان (طقوس كل يوم):

سأقيم مملكتي

وأبني خيمتي

" ما شئت لا ما شاءت الأقدار "

وأذكر صحبتي

أستحضر الأرواح

بوركت أنت الواحد القهار

سأقيم مملكتي...

يأتي ولا يأتي النهار![2].

فالحالم في النص الإبداعي عند " طريبشان " حالم يقظة، لا يرى، وإنما هو يفكّر، ويعرف أنه لا يحلم، مثل النوم، وإنما هو يتصوّر، ويتخيّل ذلك لأن أحلام اليقظة، التي هي المادة الخام لشعر الشعراء، **تخييلات لا ترتبط، عادة، بالنوم، وربما سمّيت بهذا الاسم؛ لأنْ مضمونها ليس أكثر من أحلام**[3]،

---

[1] ابن هانئ الأندلسي، الديوان، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص146.

[2] جيلاني طريبشان، إبتهال إلى السيدة " ن، 43 ـ 44.

[3] انظر: د. عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995، 19 ـ 20.

تتداعى على أطراف الذاكرة، يقول في قصيدة بعنوان (تخطيط على أطراف الذاكرة):

- 1 -

يحلم المتعبون بالماء والعشب

يجرون إلى ضفة النهر

يبنون أكواخهم

من الأحلام التي طاردتها الفصول

....

- 3 -

تخرجين من الخوف

لحظة الكبرياء

تستوين على عرش عشاقك المتعبين

تصيرين وردة أو سحابة

قلت يأتي من الشرق عاشق أبدي

يركب الريح

يوقد البرق في أعالي الجبال

يصبح البحر حين يمر طريقاً

يعبر المرهقون

تتعرين صار نهدك خيمة

.. حاصرتها رياح الجنون

أمطرت فوق وجد المحبين

صخباً وكآبة

أي هذي الدروب يقود إلى الحب
أي هذي الدروب يقود إلى البحر[1].

فالنص الإبداعي عند " طريبشان " يخضع لحالة نقل الأحلام والذاكرة، يضع له حدوداً كي يكون قريباً من الواقع الموضوعي، لكنه ليس الواقع الموضوعي إلا عبر رؤية مبدع تخترق سطح الواقع للوصول إلى العمق أو الجوهر، بحثاً عن لحظة إبداع؛ لحظة خلق وتكوين؛ لحظة تتفجر فيها الطاقات الإبداعية؛ لحظة تكوّن النص الإبداعي؛ لحظة معاناة؛ ذلك لأن فعل الإبداع فعل معاناة يتجسد في علاقة جدلية بين حركتين: حركة تكون النص الإبداعي، وحركة فعل تكونه في بنية الحلم عبر معاناة حقيقية يرتسم مسارها بين القلب والشفتين، يقول الشاعر محمد الفقيه صالح *:

تتخلّقين الآن في حَلْقي
مخاضاً لستُ أعرفُ كيفَ يأتي بعدَه الميلادُ.
هذا قلبيَ الموجَعُ في حُرقته ـ اللحظةَ ـ في حالةِ
جَزْرٍ..
(غالباً ما يحملُ المدُّ زفيراً مثقلاً وجعاً)
ولكنْ..

---

[1] جيلاني طريبشان، ابتهال إلى السيدة " ن" ، 85 ـ 88.

* ـ محمد الفقيه صالح، شاعر ليبي، ولد في طرابلس الغرب ـ ليبيا سنة 1953م.
ـ تخرج في جامعة القاهرة، قسم العلوم السياسية، واشتغل في وزارة الخارجية.
ـ من أعماله الشعرية: خطوط داخلية في لوحة الطلوع، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1999م، وحنو الضمة سمو الكسرة، نشر شخصي، 2001م.
من موقع (جهة الشعر)HTTP://www. jehat.com :

بين تلك الآهةِ الحرّى التي في صدريَ الدامي
تنتصبينَ سدّاً[1].

إن المولود: النص الإبداعي حَدَثٌ أو مجيء، (تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالمٍ واتجاهٍ لا عهد لنا بهما، من قبل. لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي. وهو، إذن، طاقة لا تغيّر الحياة وحسب، وإنما تزيد، إلى ذلك، في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق)[2]، إنه يمتلك بصمة خاصة به؛ هوية جديدة تميزه من النصوص الإبداعية المزامنة له، والسابقة عليه؛ لأنه يشكل رؤية قادرة على تمثّل البثّ الحيّ، والمتجدّد في بنية النص الإبداعي: بنية الحلم لمواجهة تحديات ثقافية ومصيرية، تنتصب أمام الذات الشاعرة بوصفها ذاتاً مختلفة متجاوزة نشيد جماعة الشعراء، وصراخ المغنين، وجميع الأغاني الدمامل، كما نجد في قول "الفقيه " الذي يؤكد اختلاف شعره ـ بوصفه نشيداً راعش الإيقاع والنبرة، وذا رؤية صوفية ـ عن كلّ أناشيدهم، وأغانيهم ـ الدمامل، بعودة ضمير (هم) إلى مَن سبقوه، أو زامنوه:

ـ غُنْوةٌ كنتِ بقلبي.
ونشيداً راعشَ الإيقاعِ والنبرةِ، صوفيَّ الرؤى.
(غيرَ كلّ أناشيدهم.
وغيرَ صُراخِ المغنينَ عما يُقرَّرُ في صالةِ
الاتفاقاتِ، غيرَ جميعِ الأغاني ـ الدماملْ) [3].

---

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، الفاتح 1429 ميلادية (1999)، 10.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 102.

[3] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 12.

الفعـل الإبـداعي كيـان خـاص، ونظـام إبـداعي خـاص، بـرق لا يتكـرّر، وانبجاس مفاجىء قائم بذاته، ينظر إليه في حدود ذاته، إنه مفاجأة تتخلّق في قول الشاعر " علي الفزاني ":

في غبشِ الندى في بذرة الخلقِ
منذُ المدى الأخضرِ
كلّ الأحلام المكنونة في حُلمِ الكونِ و...
كل العصورِ البدائية
كانت ريشةً في أصابعي
رأيتُ صورتَك على بوابةِ الكلمات
حين فاجأني النصُّ[1].

إنه ومض ينبثق أمام الذات الشاعرة في الطرقات كلها، ومض يغيّر ملامح وجه الذات الشاعرة؛ ليصبح وجهاً آخر:

ومضاً تنبثقين أمامي في كل الطرقاتْ..
(آهِ وأنتِ النجمُ الراحلُ عن مملكةِ الليل وأنتِ
التاريخُ المفجوعُ بذاكرتي).
تتبدّى أرجاء الصحراء الموحشة العتمة
والصمتْ..
يتقاسمني الزمنُ الأولُ والثاني
في المدن ـ الموتْ..
يصبحُ وجهي وجهاً آخرَ،

---

[1] علي الفزاني، فضاءات اليمامة العذراء، 21.

شَبَقاً يحفرُ في أحشاء الرؤيا
ما أنجزه الطلْقُ،
وما يتشكّلُ في الرَحِمِ.
الصيرورةُ رايةُ عشقي [1].

ففي قصائد الشاعر شيء على شفا التكوين، وعلى شفا التفجّر، وعبر هذه الحركة يعاني الشاعر عذاب وعي اللحظة مأخوذاً بالمستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس صيرورة وتحول. فالنص الإبداعي يبحث عن ولادته، عاكساً لحظة تجدّد، وتحوّل، إنه الدفعة الكيانية، (**القصيدة ـ الرؤيا الكونية. وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلائه، تنمو أفقياً، في تحولات العالم. وهي لا تصدر، مصادفة عن " مزاج " أو " وحي "، بل تصدر بدفعة واحدة، ورؤيا واحدة، وحدس واحد**)[2]؛ وبذلك تكون الطريق التي يترسمها الإبداع حدسية، إشراقية، رؤياوية، تكوّن معجماً لغوياً خاصاً يميز الشاعر من غيره من الشعراء العرب على وجه العموم، والشعراء الليبيين على وجه الخصوص، محققاً بذلك صوتاً خاصاً به يتجلّى في (تقاسيم تكوينية):

- **تكوين ثان:**

تتجذّرُ الأحزان يا سبأية الأنفاس عبر تجدُّدِ
الذكرى. فهل تدرين ما في شهقتي من شهوةِ التفجير
داخلَ جوهرِ الأشياءِ؛ هل تدرين؟ كي تتبرعمَ الرؤيا
وتُخصبَ من مياه السدِّ، إني الآن ـ يا سبأية التاريخ ـ

---

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 13 ـ 14.
[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 106.

منتظرٌ وأحلُمُ أنني.......

....آهٍ سيقتلني الظمأ[1].

الشعر في رؤية الشاعر طاقة متنامية، منفتحة على الممكن، كاشفة عن نفسها، وعن لحظة تشكّلها وتخلقها، وعن لحظة اندفاعاتها نحو قيم جمالية جديدة، وتقنيات شعرية جديدة، يتعانق فيها الإنسان والأشياء؛ إذ تستدرجنا هذه النصوص إلى عوالم جديدة، حالة، يتجاوز بها الشاعر المتناقضات، من أجل بناء عالم جديد، وكلّ إنساني واحد، يفتح أمامنا آفاقاً للحلم واللاوعي، مستفيدين في هذا السياق من نظرية " فرويد " في الحلم، الذي يميّز فيه بين محتوى ظاهر(قصة الحلم)، ومحتوى كامن (الأفكار التي تعبّر عنها ارتباطاتها)، ومن ثمّ يكتسب الحلم سماته الكلاسيكية من الغرابة واللامنطقية، بوصفهما نتيجة سيرورتي التجسيم والتمثيل، إضافة إلى سيرورتين أخريين عاملتين فيه هما: التكثيف والانزياح[2]، يقول الشاعر:

أتتْ لحظةُ النَزْعِ والشعر. ينسحبُ العالمُ

المستكينُ إلى بُرْجه العنكبوتيِّ. يبزغ في الحال وجهٌ

توحّدَ بالائتلاقِ ـ البكارةِ، والكائناتِ الجديدةِ عند

التخلّقِ. مَنْ يجرؤ الآن أن يوقفَ المدّ والاندفاق؟ أنا

ولدٌ مثقلٌ بالشراسةِ. يا سيدي الشعرُ: مَنْ يُوقفُ المدَّ

والفتحُ مندغمٌ بالجنون؟ ومَنْ يوقفُ الاندفاق وفي

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 19.

[2] انظر: نوربير سيلامي وآخرون، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2001م، جـ2، 978.

الرعد يستأثرُ الماءُ والنارُ بالأرض والأزمنة؟[1].

إن صورتي التحول والتغير : (أيقظني سؤالٌ في احتدامات التحول : هل هو الميلادُ؟؟)[2] ظلّتا المولد الحي لجمالية نبة الحلم في مجموعة (خطوط داخلية في لوحة الطلوع) ؛ فالحقل الدلالي الذي تنتمي إليه دوال النص الشعري هو الماء، والطبيعة، والإنسان ؛ إذ يصوِّر الشاعر اللحظة الشعرية التي تسري في جسده بلحظة الانتشاء ؛ اللحظة المكثفة التي توحي بالتكوين والتشكل، وتوقظ فيه لحظات التخلق والإبداع :

• تكوين ثالث:

وتلمعُ الإشارة..
مندهشاً في ساحة المخاض كنتُ أرقُبُ المياه
والعناصرْ.
تنوشني الأشياءُ في تحولاتها.
فأنتشي برعشةِ الجسدْ.
وتوقظُ التعشُّقَ الغابيَّ فيَّ رقصةُ الجموحِ في
سوراتها المباغتة.
مُعَمّداً أصيرُ في دوائر الطقوس والحرائقْ
بغبطة التجذُّر العميقْ..
وتحملُ الرياحُ للجهات منكِ نطفةَ البشارة..[3].

---

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 24.
[2] المصدر السابق نفسه، 94
[3] المصدر السابق نفسه، 20.

الهمّ الإبداعي، الحلم الإبداعي طاقة حية تبثّ حركة جديدة باتجاه رفض التصورات القديمة، وأسس التفكير التقليدي، والبنى التقليدية، وكسر حاجز اللغة الوصفية، والانطلاق إلى لغة الحلم، والاحتمال، واكتشاف مناطق أرحب؛ لتشكيل لغة جديدة، واختراق نظامها الإيديولوجي الذي يحدّدها ويجمّدها:

ألقيتُ ما أورثوني، وأسريتُ من حالة اللاحضور
إلى لغة البحر. صِرتُ اقتحاماً. وحين ترصّدَ لي الزمنُ
المتيبّسُ خاصمتُهُ. لستُ أنوي الرجوعَ إلى أن يفيءَ
إلى رُشدِهِ ـ الطفلِ. غافلني الحزنُ. أودعَ في آهتي ما
تيسّر. آهِ من الغدر. لكنني في جذورِكَ يا جرحيَ
المتوطّنُ منتشرٌ كالكآبة والليلِ في بلدتي الصامتة[1].

الشاعر وارث، ويرفض الإرث؛ ذلك أنه يستمدّ من المجتمع الذي يحيا فيه مقومات وجوده الممكن في الشعر، إمكانات المعرفة الشعرية الخاصة، نظام المعرفة الخاص، أو الرؤية، أو الإطار الفني الخاص، اللغة الخاصة، الثقافة الخاصة، مكونات شخصيته الشعرية الفريدة بشكل عام من جهة، وينشقّ عن " الكل "؛ أي يخرج على الكل الاجتماعي، ويتطلع دوماً إلى تجاوز وضعه في إطار الجماعة من جهة أخرى.

إن السعي إلى الجدّة عبر علاقات لغوية جديدة أنتج صوراً شعرية خيالية، انزاحت عن الواقع، واتسمت بالذهنية في قول الشاعر:

في ملكوت الليل.
تنعتقُ الطيورُ المريبةُ من بيوض النهارْ..

---

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 24.

وتنطلق باتجاه الغرابة،

وصوبَ الوجيب العاري في لهفة الكائنات [1].

يفجّر الشاعر الواقع، و(لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا. إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر؛ ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة. فليس الواقع الذي يتطلع إليه، الغيبَ المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع؛ لأن كل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى.

هذا البحث عن الواقع الآخر، عن الممكنات، هو ما يعطي الكشوف الشعرية فرادتها، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع)[2] في النص الإبداعي، فتغدو لليل ملكوت، وتنعتق طيور مريبة من بيوض النهار، لا نعرفها في واقعنا؛ لأنها طيور أنتجتها البنية الشعرية المتخيلة؛ لتنطلق باتجاه الغرابة، والوجيب العاري في لهفة الكائنات، يقول " محمد صالح الفقيه " في قصيدة بعنوان (دفء الابتهال في حضرة الدمع والاشتعال..):

● **عرس:**

تنهلُّ في أعماقيَ الظمأى انثيالاتٌ من الضوءِ

المكثّفِ. تنتشي فيَّ الغزالاتُ. الشموسُ تصيرُ مِلكي.

والمداعبةُ، المناغاةُ الحميمةُ والتواصلُ أحرفُ اللغةِ

التي تأتي انبثاقاً [3].

---

[1] ـ محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 55.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 120 ـ 121.

[3] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 29.

الفقيه كثيراً ما يذكر هذه العناصر بأسمائها مثل: الشعر والكلمات والحروف؛ إذ يصوّرها في نصوصه الإبداعية بصورة جمالية انزياحية تجسّد همّه الإبداعي من خلال صياغة تراكيبه وتشكيل رؤاه الإبداعية وتحولاته الفنية التي تحمل سماته الأسلوبية في بنية حلم، يقول:

افتحي. فالريحُ تصهلُ في الفضاء بلا لجام، والأعاصيرُ
الملولةُ آذنتْ بالبدءِ كي ينشقّ بطنُ الأرض أو عينُ
السما عما يفيضُ ويجرفُ الكونَ القديمْ..

● **هامش:**

أخبرني مَنْ رأى:
أنّ ما يحدثُ الآن فوق حدود الخيال.
وأنّ الورودَ، الثمارَ، البذورَ الوليدةَ في نبض
عاصفة البذل والامتياح تمارسُ شهوتها للتحقق.
أخبرني قال:
وجهُ البسيطةِ أضحى بساطاً بهياً.
يجلّله الاخضرارْ [1].

فالمفردات مفردات محورية، مركزية، تتمحور حول دلالات: التخلّق، والتشكيل، والولادة، والصيرورة، والتكوين، والتفجير والهيولى؛ مفردات غالباً ما يتداعى معها عدد متنوع من مفردات الهمّ الإبداعي الأخرى، فالذي يقلق الشاعر هو كيفية صياغة نصه الإبداعي، وكيفية تأسيس رؤية إبداعية مغايرة؛ لأن أثر الكتابة، أو الممارسة الشعرية في تشكيل ناتجه الإبداعي هو مفتاح التجربة الشعرية عنده، حيث فعل التخلّق والتكوين والتشكيل.

---

[1] محمد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، 30 ـ 31.

خاتمة

هكذا نجد بعد التوقف عند نماذج شعرية مختارة من الشعر الليبي المعاصر أن الحلم والواقع يشكلان، أو يكادان، وجهين لعملة واحدة هي النص الإبداعي؛ الذي لن يكون له حضور محقّق من دون حلم، ومن دون واقع؛ لذلك فإن امتزاج الواقع بالحلم، وتداخل هذا بذاك في النصوص الإبداعية يضفي عليها جمالية خاصة ومتعة فريدة، فتقدم لنا هذه النصوص العام عن طريق الخاص تقديماً يصل ما بين الواقع والخيال، كما نجد أن ثمّة درجة من الإدراك يصبح فيها الواقعي والمتخيّل واحداً؛ حالة من الملاحظة المستبصرة، يبلغها، أو قد يبلغها الشاعر.

أما وظيفة النص الإبداعي فقد اقتربت من وظيفة الحلم؛ بوصفها فاعلية تفريغ شحنة التوترات، وإقامة رابطة بين الشعور واللاشعور؛ وبذلك تتحدّد قيمة النص الإبداعي بوصفه حلماً في أنه يؤدي دوراً في صيانة التوازن النفسي للمبدع والمتلقي على السواء.

عناقيد الزبد وفيض المعنى

مقدمة

" عناقيد الزبد " مجموعة شعرية لـ " وفيق سليطين "*، الذي ينتمي إلى جيل

---

* ـ وفيق سليطين، شاعر وأكاديمي سوري، ولد في اللاذقية ـ سورية سنة 1961م، ودرس في مدارسها.
ـ نال الإجازة في اللغة العربية وآدابها سنة 1983م، ودبلوم الدراسات العليا ـ قسم الأدبيات سنة 1984م، والماجستير سنة 1990م من جامعة تشرين في اللاذقية، وحصل على الدكتوراه من جامعة القاهرة في جمهورية مصر العربية سنة 1995م.
ـ عضو في اتحاد الكتاب العرب.
ـ أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية بجامعة تشرين
ـ حاز جائزة النقد الأدبي في سورية سنة 1991م، وجائزة النقد الأدبي من منظمة التربية والثقافة والعلوم في تونس سنة 1998م.
ـ من أعماله الشعرية: العتبات، دار الشموس للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1999م. ومعاكسة لأوابد الضوء، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2004م، وعناقيد الزبد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011م، وأوصال أورفيوس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013م.
ـ من دراساته النقدية: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار مصر العربية، القاهرة، 1995م، والزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا، دار نون، اللاذقية، 1997م، والكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، اللاذقية، 2006م، وغواية الاستعادة: النص القديم في أفق القراءة المعاصرة، دار الينابيع، سورية ـ دمشق 2009م، والشعر والتصوف، دار الحوار، اللاذقية، 2013م.
انظر في ترجمته: مختارات عربية / الشعر / سورية، اتجاهات الشعر الحديث في سورية، إعداد وتقديم د. لطفية إبراهيم برهم، 391 ـ 392.

شعريّ راهن في تأسيس حداثته على تجديد اللغة وتفجيرها لخلق لغة شعرية تخييلية، لها بصمتها الخاصة، محققاً لكلّ مجموعة شعرية هوية، ومفاتيح جديدة، يبنيها المخزون اللغوي والثقافي نفسه، لكنْ عبر كتابة جديدة بأساليب مختلفة، بانتقاله من أسلوب إلى آخر.

انطلاقاً من أن هناك عاملاً ثابتاً لا يتغيّر، هو أن الشعر يعبّر دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر؛ أي بلغة شعرية استمدّت خصوصيتها وتفرّدها من طبيعة العلاقات الداخلية الناظمة، أو أن الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، فإننا نحدّد مسار هذا البحث بالكشف عن طرائق تضمّن النص الشعري للمعنى لتقديم وصف واضح ومتماسك لبنية المعنى في المجموعة.

يجد " ريفاتير " **أن هناك ثلاثة أنماط من اللا مباشرة السيمانطيقية (الدلالية) تتم عبر نقل المعنى، أو تحريفه، أو إبداعه**؛ إذ يتمّ النقل عندما تغيّر العلامة معناها إلى معنى آخر، كما يتمّ التحريف في حالة الالتباس أو التناقض أو اللا معنى، أما إبداع المعنى فيتمّ عندما يتكوّن في النصّ مبدأ تنظيمي يشكّل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر. **وهناك عامل مشترك بين هذه الأنماط من اللا مباشرة، هو أنها تهدّد التصوير الأدبي للواقع، أو ما يسمّى بالمحاكاة**؛ إذ يصبح التصوير منافياً للواقع، ولتوقعات القارئ في السياق، مؤكّداً أن السمة الأساسية للمحاكاة هي إنتاج تسلسل دلالي دائم التذبذب؛ لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة. ولا يعنينا أن نستقصي في هذا المجال ما إذا كانت العلاقة بين الكلمة والشيء المشار إليه حقيقية أم وهمية في ذهن القراء، ولكن يعنينا أن النصّ المحاكي ينوّع التفاصيل، ويغيّر بؤرته باستمرار؛ ليحرز تشابهاً مقبولاً مع الواقع المتغيّر والمعقد.

وفي حين أن الملمح الأساسي للنصّ الشعري هو وحدته الشكلية والدلالية، فإن أي عنصر من عناصر النص يشير إلى ذلك " الشيء الآخر " المعنيّ، سيكون ـ نتيجة لذلك ـ ثابتاً، ويمكن تمييزه، كذلك، بشكل قطعي عن المحاكاة. ولقد

سمّى " ريفاتير " هذه الوحدة: الشكلية والدلالية التي تتضمّن مؤشرات اللامباشرة بالدلالة، في حين أنه قصر تعبير المعنى على نقل المعلومات التي يبثّها النص على صعيد المحاكاة؛ وبذلك يكون النص من وجهة نظر المعنى سلسلة من وحدات متعاقبة، أما من وجهة نظر الدلالة فهو وحدة دلالية فريدة[1]؛ أي أن وحدة الدلالة تكمن في النص، بينما نجد وحدة المعنى في العبارات والجمل.

طرائق بناء المعنى:

تسهم القراءة الأولى؛ القراءة الاستكشافية في التفسير الأولي للمعنى؛ لتحدّد الهموم التي شُغِلَ بها الشاعر بالوجود والعدم، الفنّ والوجود، الشعر والتراث، الحبّ والمعرفة، الذات والآخر...، وهي محاور ليست متفارقة ومنفصلة بطبيعتها، بل هي متواشجة، ومترابطة أعمق الترابط، للكشف عن الجوهر الكامن في الأشياء وعن الثابت في المتغيّر.

تكمن قوّة هذه المجموعة في أنها تشتغل على لغة انبثاقية توسّع أفق الوجود، وتكشف عن مكنوناته عبر تقانات فنية أهمّها:

● **التكثيف:**

هو سيرورة نفسية لا شعورية تجسد أفكار المبدع وعواطفه، ويعبّر عنها عنصر واحد على نحو موجز ورمزي[2] تعبيراً مكثفاً على نحو ما نجد في المجموعة التي تتميّز بأنها تعتمد على اقتصاد في الدوال، وغنى لا متناه في المدلولات؛ لتشكل بنية دلالية، تنفتح على إمكانات ثرّة من التفسير والتأويل، فتحفز ذهن

---

[1] انظر: مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، ت: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، جمهورية مصر العربية ـ القاهرة، 213 ـ 215.

[2] انظر: نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة: وجيه أسعد، جـ2، 696. للتوسع في مفهوم التكثيف انظر: راوية يحياوي، شعر أدونيس: البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (1)، دمشق، 2008م، 120 ـ 134.

القارئ، وتثيره؛ ليتفاعل مع النص، ويتحاور معه حواراً تأملياً؛ وبذلك تكون المجموعة، بوصفها نصّاً، شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومفتوحة من حيث إمكانات الدلالة، بدءاً من العنوان " **عناقيد الزبد** "، الذي يعبّر عن هذا التعديل المتواصل لمبدأ المحاكاة، فإذا كان الزبد يعني لغوياً **الرغوة**، وإذا كان العنقود يحيل على ما (**تعقّد وتراكم من ثمره في أصل واحد**)[1]، فإن تركيب " **عناقيد الزبد** " تركيب إضافي، ضم عنصراً لآخر؛ ليتقوّى كل منهما بالآخر، **بقصد التخصيص والتعريف**، **وإفادة القوة والمتانة** من خلال اجتماع الوحدتين **اللتين تعدّان توسعة في القول** من الشاعر لتوسيع أثره في القارئ[2].

إن علاقة الإضافة في العنوان تجعل كلّ عنصر من عناصر التركيب يتخلّى عن بعض خصائصه الدلالية؛ ليكتسب دلالات جديدة، يكتسبها من السياق، وهو تركيب يثير أسئلة، تحرّك سكون البنية الذهنية للقارئ؛ إذ أليس الزبد الذي لا ملامح له، والذي هو بياض خالص، رمزاً للا شيء أو للعدم الذي عدّه " سارتر " المكوّن الأساسي للوعي الإنساني، أو الفجوة التي يولّدها هذا الوعي في الوجود؟

إن الدلالة الوجودية لهذا التركيب تظهر بصورة أوضح من ملاحظتنا أن الزبد، مع أنه خالٍ من القيمة، ومع أنه فراغ تام، إلا أنه زبد مليء بفيض المعنى، للذهاب بنا إلى ما وراء عالم الظواهر، ووصلنا بالأشياء المستترة؛ ليقول أكثر مما يقول؛ وبذلك يصبح التركيب عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات، لغتها، كما يراها الشاعر في قصيدة بعنوان " خلوات "[3]:

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وأشرف على طبعه: عبد السلام هارون، مادة زبد، ومادة عقد.

[2] انظر: صفية المطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، 136.

[3] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الشعر (12) 2011، 57.

لغةٌ تطوي..

وتمحو.

لغةٌ تومضُ في هذا السديمْ.

اللغة نفسها بوصفها أداة الشعر هي لغة تطوي وتمحو، ولغة تومض في هذا السديم في الوقت نفسه، إنها لغة تطوي. وتمحو الدلالة المألوفة التي علاها الصدأ، وفقدت بريقها؛ لتومض من جديد في هذا السديم بوصفها لغة أصلية بدئية، تحمل دلالات جديدة لم يألفها القارئ من قبل، فتغدو لغة جديدة تطوي، وتمحو ما ألفناه في مدوّنة الشعر العربي على مستويات النص تركيباً ودلالة؛ وبذلك تكون اللغة الطرف الأول من طرفي ثنائية لغوية، طرفها الثاني ينوس بصيغة المضارع بين (تطوي وتمحو، وتومض)؛ ليأتي هذا الومض محمّلا بفيض معانٍ، ينهمر من دوال محددة، محققاً اقتصاداً لغوياً يندرج تحت ما نسميه الكثافة اللغوية، التي تمدّ الشاعر بخلق فضاء أوسع من فضاء المدونة الشعرية؛ فضاء تنهض منه لغة الشعر، التي تعدّ مقصدية الشكل الذي يخرج منه النص الشعري، وتتوسع دلالاته عند كل قراءة؛ وبذلك نتوقف عند تمرد لغة الشاعر على مدونة الشعر العربي؛ لخلق قطيعة معرفية معها؛ لغة يكون فيها التمرد والقطيعة أداتين وعنصرين لبناء تصور جديد. من هنا يفجر النص الشعري عند الشاعر لغته لامتلاك لغة خاصة، تؤسس قاعدة مؤقتة لمتنها اللغوي الجديد الذي ينفلت باستمرار من التقعيد.

إنّ قول "إزرا باوند": (إنّ كل كلمة مشحونة بالمعنى) يسم المجموعة الشعرية كلها، ويعزّز تكثيف المعاني، أو بتعبير أدقّ يعزّز تكثيف المدلولات؛ لأن كلمات المجموعة توحي بأنها تعني شيئاً "أكثر" من مجرد معناها العادي...، فـ "جثّة الضوء" في قول الشاعر[1]:

---

[1] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، 3.

أخذته الرؤى من جفاف الكلامِ المضاءِ

ومن جثة الضوءْ.

ليست مجرد تناقض في الضوء، بل تُحوّل الإحساسَ بالموت من العالم الذي ينتمي إليه إلى عالم الضوء، فنجد جثة الضوء، وهذا التحول جسّد كثافة لغوية تظل تنمو حول هذا الوجود الجديد للعلاقة بين الضوء والموت، فتحضر الدلائل كلّها، من طرف العين، وسمات الموت، والحزن الشفيف؛ الدلائل التي منحتها جثة الضوء وجوداً متحركاً وفعالاً في لغة جديدة، تحمل أبعاداً دلالية جديدة. وحبل سرّ القصيدة، في قول الشاعر(**داخت الأرضُ من دوران الفصول الجديدةْ / على حبل سرّ القصيدةْ**)[1] ليس حبل سرّ، وليس القصيدة، بل هو كل هذه الأمور معاً، وشيء أكبر منها بكثير؛ شيء يجعل اللغة مكتنزة بفيض من الدلالات، وعالم من الاحتمالات، تجعل النص يتجدد مع التلقي عبر هذه الكثافة اللغوية، التي تنفتح على الخلق المتجدد، بوصفه دائرة أفق احتمالي غير قابل لتحديد الدلالة تحديداً نهائياً، بل يتركها تسبح في فضاء احتمالي تنبثق منه لغة شعرية مكثفة؛ وبذلك تكون الدوال مشحونة في سياقها بنوع خاص من المعنى؛ معنى يشقّ طريقة مباشرة إلى ما نسميه القلب، بوصفه مصدر المعرفة الذي يأخذ المعاني حيّة كاملة؛ أي أنها تحمل إشارات معرفية، ينكشف الغطاء عن مدلولاتها بالتأمل، والتفكير، والتفكّر بوصفه فعلاً حركياً، وحرّاً، وفاعلاً، ونشيطاً.

• الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية بناء علائقي، يقوم على العلاقات المتبادلة بين طرفيها، وهذه العلاقات ليست ثابتة، بل متفاعلة[2] تفاعلاً يميز الصورة الشعرية المركّزة،

---

[1] وفيق سليطين، عناقيد الزبد ، 37.

[2] انظر: لطفية إبراهيم برهم، مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور جابر عصفور، جامعة القاهرة، يونيو، 1996م، 351.

التي تستقطب الدلالات، وتنظمها، وتوزّعها بقدر ما تكثفها وتنشرها في بنية النص. ولقد استمدت الصورة هذا التميز من أمرين مهمين: أولهما طبيعة العلاقات الداخلية الناظمة للصورة، وثانيهما: التفاعل بين طرفيها؛ إذ يقوم نظام العلاقات على الجمع بين عنصرين لا ينتميان إلى حقل دلالي واحد، بل ينتميان إلى حقلين دلالين مختلفين؛ ليشكّلا صورة جديدة، تقوم في الأساس، على حركة حدّي الصورة الواحد في اتجاه الآخر في فعل جذبٍ ونقضٍ، يبرز خصوصية الصورة، وتفردها، وخصبها المشعّ، الذي يحيل على خيال حرّ، يحدّده "كولردج"(**بالقوة السحرية المؤلفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحي**)[1]، والتي يمتلكها الشاعر الأصيل فتبدع الصورة الشعرية المؤسّسة على الثنائيات الضدية وتجاور الأضداد، من ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان: " **في كوكب الغزالي** "[2]:

هناكَ..

حيث النور والدّيجورْ

والدينُ والسكينْ..

والبارقُ الزخّارْ

بالروعِ واللآلي.

إن تجاور الأضداد على مستوى البنية السطحية موظف لارتياد مجاهل شعرية، تفتح آفاقاً متعددة، تستفزّ القارئ للبحث عن الانسجام الكامن على مستوى البنية العميقة، فيشعر عندئذ أنه يدخل إلى المجموعة في قراءتها، كما

---

[1] أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات: دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، 1963، 54.

[2] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، 50.

يشعر أنها تخترقه، فيشترك في إعادة إنتاجها باحثاً مع الشاعر في الأشياء عن أضدادها؛ في الأمكنة عن نقطة في مكان ما يجتمع فيه النور والديجور... في الوقت نفسه.

تقف الكلمات جنباً إلى جنب، كلّ واحدة تمثّل فكرة أصلية، بينما تقبع وراء خلفياتها الحية بوصفها ظلالاً متخيلة عناصر في النص الشعري، عناصر بنائه، التي تمكن القارئ من وضع يده على أن حقيقة الشعر تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعاً، وهذا يعني أن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي، بالضبط، ما يكون ذا معنى في الشعر، أي أن معنى النص هو تلك العلاقة، والظلّ الذي يمكن أن يلقيه بين النور والديجور، وهو تلك الغبطة المعرفية التي ينالها القارئ من رؤيته للتماثل في اللا تماثل، إنه ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيس.

المعنى في النص الشعريّ هو علاقة معينة، تبدع الصورة الشعرية الواحدة أولاً، وهو علاقة معينة بين الصورة، وما سماه "مكليش" بتزاوج الصور ثانياً؛ إذ إن (إحدى الطرق التي تؤدي إلى المعنى في فنّ الشعر هي علاقة معينة بين الصور: أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وإن كان هذا التزاوج قد يتضمن أكثر من صورتين. إن الصورة الواحدة ترسم وتوطّد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو اللمس ـ لأي من الأحاسيس. ثم توضع صورة أخرى قربها؛ فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتّى مجموع المعنيين معاً، بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما ــ وفي علاقتهما الواحد بالآخر)[1]، يقول في قصيد ة بعنوان "إشارة"[2]:

---

[1] أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، 77.
[2] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، 29.

برعمٌ يَفرقُ المكان

بين ظلٍّ وظلٍّ، يدوّر شمساً

تفيءُ إليـــه

ناهـــدٌ..

والحديقةُ من خلفه كالصحارى

تحنُّ...

كأنّ سراباً يقودُ السراب

ولا شيء يقطفه من شرود المحالِ

نجد، هنا، برعماً يفرق المكان بين ظل وظل...، ثم نجد صورة ناهد والحديقة من خلفه كالصحارى تحنّ...، وفي الفسحة التي تفصل بينهما ثقلُ الزمن. إنهما صورتان بينهما عاطفة ما، إشارة حياة. ولكن هل هذا كل شيء؟ أم أننا نتعرف على شيء آخر يكمن في المدى الممتد بين البرعم والناهد: شيء يدركه القارئ، شيء أقرب إلى المعرفة وأكثر مباشرة.

إن الصورة لا ترد متزاوجةً في الشعر؛ لتثير العواطف فقط، ولا تتزاوج لتؤكّد لحظات التجربة الإنسانية التي أحسّت بها العواطف ولمستها، بل لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني.

ومما يلفت النظر في المجموعة أن الفكرة ـ في بعض الأحيان ـ تتحول إلى صورة، وأن الصورة تتحول إلى إيقاع، تتجاوب أصداؤه في ذهن القارئ؛ لتحرك التراكم المعرفي، وتحفز المشاعر الكامنة؛ وبذلك يكون النص الإبداعي عند شاعرنا نصاً يثير السؤال المعرفي، من ذلك أسئلة الوجود، ومساءلة الذات في تطوافها عبر مدارات الكينونة، ومحاولة ولوج عالمها بحثاً عن الجوهر الضائع، والسؤال: هل يروم الشاعر من هذه الأسئلة مجابهة فوضى العالم بفعل الكتابة الذي مثّل، منذ البداية، مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات، والقدرة على

تفعيل العالم، أم أنه يؤسس عالماً يلملم فيه ما تبعثر من شتات الكينونة وقشع الحيرة التي تساكنه في الصميم؟

• التناص:

يحيل مصطلح التناص على النص بوصفه إنتاجية، وترحالاً للنصوص، وتداخلاً نصياً، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عدة مقتطعة من نصوص أخرى[1]، الأمر الذي يفتح السياق على الممارسات السيميائية الخارجية، التي أطلقت عليها " جوليا كريسطيفا " اسم " الإيديولوجيم " الذي يعني (**تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها "مادياً" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتدّ على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية [...] إن إدراك النص كإيديولوجيم* يحدد منهجية السيميائيات التي، وهي تدرس النص كتداخل* نصي، تفكّره في (نص) المجتمع والتاريخ**)[2]. **فالنص لا يقوم بذاته، إنما هو مجموعة تقاطعات لنصوص أخرى، يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته**، ومن ثم يكون كل نص امتصاصاً وتحولاً لنص آخر[3].

أما التناص فهو أخذ نص لاحق من نص سابق، أو هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، فيمتصها، ويجعلها منسجمة مع (**فضاء بنائه ومع مقاصده، محولاً لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة**

---

(1) انظر: جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1991م، 21.

* ـ هكذا وردتا في المقبوس.

(2) جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، 22.

(3) انظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ـ لبنان، ومنشورات الاختلاف ـ الجزائر، ط1، 2010م، 145ـ 146.

خصائصها أو دلالتها وبهدف تعضيدها)[1]. فالتناص، إذن، هو وجود علاقة رابطة بين نص حاضر ونص غائب، أو نصوص غائبة.

بناء على ذلك تحيل قراءة المجموعة على ثقافة موسوعية متميزة مكّنت الشاعر من بناء نص شعري، يكتنز معاني، استمدت حضورها الفاعل من انزياحها عن متنها المعرفي، من ذلك على سبيل الذكر لا الحصر، التتار، سندباد، الغزالي، يوسف، أدونيس، يقول الشاعر موظفاً التراث الديني[2]:

أنا عاصر الخمر

أولمت للطير

نبّأت يوسف

والجُبَّ

والسنبلات

أيوسف أعرضْ

أنا العاصرُ الآن في مهجتي وكتابي

ولست نبياً.

يستحضر هذا النص قصة يوسف عليه السلام، ـ وبالتحديد الآيات الآتية: (قال قائل منهم لا تقتلوا يوسفَ وألقوه في غَيابة الجبّ يلتقطه بعض السيارة إنْ كنتم فاعلين)[3]، (ودخل معه السجنَ فَتَيان قال أحدهما إني أراني أعصرُ خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خُبْزاً تأكل الطيرُ منه نبّئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين)[4]، (وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، 142 ـ 143.

[2] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، 60 ـ 61.

[3] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية: 10.

[4] المصدر السابق نفسه، السورة نفسها، الآية: 36.

يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خُضْر وأُخرَ يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إنْ كنتم للرؤيا تعبرون)[1] ، ـ ويتجاوزها في الوقت نفسه ؛ لأنه وإن أحال على دوالّ القصة في القرآن الكريم (عصر الخمر ، الطير ، يوسف ، الجبّ ، السنبلات ، أعرض...) فإن المدلولات تسبح في فضاء دلالي جديد ؛ فضاء الرؤيا الشعرية ، والإبداع الشعري ، فتتحول الخمرة إلى خمرة معرفية صوفية ، تتجلى نشوتها في إبداع الشاعر ، الذي وظّف قصة "يوسف" بوصفها أرضية يتحرك بها ، وعبرها ؛ ليتجاوزها في اتجاه مخالف لتوقعات القارئ ، الذي يجد نفسه أمام نصين يؤكّد كل منهما الآخر ، وينفيه في الوقت نفسه ؛ فالنص الشعري يؤكد حضور النص القرآني وينفيه في النهاية ، وكذلك الأمر في النص القرآني الذي يؤكد حضور النص الشعري بتوضعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص الشعري من جهة ، وينفيه من جهة أخرى ؛ لأنه يقيم معه في النهاية علاقة تناقض حادّ لا سبيل إلى حلّها إلا في النص الشعري بوصفه رؤيا.

إن تقنية التناص تفتح السياق على ثنائية (أنا ، الآخر) (الذاتية والموضوعية) في المجموعة الشعرية ، وهي ثنائية تمتزج فيها(أنا) الشاعر بآخر ليس فرداً ، بل بآخر هو: أنت ، وهو ، ونحن ؛ آخر منفتح على ممكنات آتية ؛ آخر يتجدّد باستمرار ، ويتحوّل باستمرار ، وينعقد هذا الامتزاج بين (أنا) الشاعر ، و(أنا) الآخر بأساليب متنوعة ؛ وبذلك تبدو الذات بؤرة جامعة للذوات كلها ، لا بؤرة واحدة. الذات هي الطاقة الخلاقة ، التي تفصح عن نفسها باللغة الشعرية ، التي لا بدّ أنْ تكون لغة شاعر مفرد ، لكن بصيغة الجمع ؛ وبذلك يتمّم الآخر الذات[2] :

أنا الآخرونَ الذين عرفتُ
ومَنْ لستُ أعرف

---

[1] القرآن الكريم ، السورة نفسها ، الآية : 43.

[2] وفيق سليطين ، عناقيد الزبد ، 42ـ 43.

وكنت كسرب القطا في الفلاة

أبارح ذاتي

وأخرقُ هذا الجدار الذي أتعبّدْ..

ويقول[1]:

وأعلمُ أني الذي لا يكون

وأنّ انتظاري حدّي،

وأعلم أن المسافة فيَّ

وأنّ الطريق إليَّ..

تمرُّ بغيري الذي يحتويني!.

في هذه الكتابة الجديدة، يكونُ الشعر انتهاكاً، يتجاوز تشويش الحواس إلى تشويش العقول والأفكار تشويشاً مرتبطاً بوعي الذات المشروط بوعي الواقع، وبوعي تاريخه الحضاري، وبالتحديد كل ما يتصل بالإبداع والاتباع، بالذات والآخر.

يكمن الشرط الأول للقيام بهذا الانتهاك في الحرية: نقداً وكشفاً وتعبيراً؛ الحرية ـ الحركة المتواصلة، التي لا تتخطى حدود الخارج فقط، بل تتخطى، أيضاً، نفسها باستمرار: تعيد النظر في ما أنجزته، مُستفيدة دائماً من تكامل حقلي الإبداع والنقد تكاملاً يفضي إلى الآلية التي تمكّن من توليد هذه النصوص، وغيرها من النصوص في المستقبل.

هكذا نجد أن المجموعة الشعرية لا تخاطب الجماعة أو الجمهور، وإنّما تخلق داخل الآخر ـ القارئ شخصاً آخر فنياً، تتحاور معه، ويبحث هذا الآخر في

---

[1] وفيق سليطين، عناقيد الزبد، 143.

كتابة الشاعر عن شخص خفيّ، يتحاور معه، ويتشاركان في التجربة، ويتبادلان طرق المعرفة.

يجب أن تفهم الذاتية في المجموعة، إذن، بوصفها الصيغة الوحيدة للخروج على ثقافة الاستهلاك، وهي لا تعني خروجاً على الجماعة، بل على العكس، تتضمّن الحوار معها؛ لتجاوز طاقة الاستهلاك فيها وتأكيد طاقة الانتهاك؛ طاقة الحرية، والتجديد، والتقدم، وهذا يعني أنّ التشديد على الذاتية هو تشديد على الحرية نفسها، وعلى التحرّر من كلّ ما يقيدّ الشاعر، ويقيّد المجتمع الذي ينتمي إليه؛ وبذلك يفتح الشعر أفقاً للفكر والتأمل إنسانياً وجمالياً.

قراءة في قصيدة العصفور للشاعر" جوزف حرب "

تعدّ قصيدة (العصفور) للشاعر "جوزف حرب"* من القصائد المهمة ،

---

* ـ جوزف حرب (1943 ـ 2014م)، شاعر لبناني، ولد في الناقورة، وتلقى دروسه الابتدائية في مدرسة الراهبات اليسوعية الداخلية في جبيل قبل انتقاله إلى بيروت.
ـ مجاز في الحقوق والأدب العربي من الجامعة اللبنانية.
ـ عمل في التأليف الإذاعي والتلفزيوني، ومارس الصحافة فترة في مجلة (الحوادث) اللبنانية.
ـ انتخب رئيساً لاتحاد الكتاب اللبنانيين في /12/11/ 1997م.
ـ توقف عن التدريس، وانصرف إلى الكتابة في السنوات الأخيرة من حياته.
ـ من أعماله الشعرية: شجرة الأكاسيا، دار الفارابي 1986م، ومملكة الخبز والورد، دار الآداب 1991م، والخصر والمزمار، دار الآداب 1995م، ومقص الحبر (شعر بالمحكية)، دار أمواج 1996م، والسيدة البيضاء في شهوتها المحكية، دار رياض الريس 2000م، وشيخ الغيم وعكازه الريح، دار رياض الريس 2002م، وسنونو تحت شمسية بنفسج (شعر بالمحكية)، دار رياض الريس 2004م، والمحبرة، دار رياض الريس 2006م، وطالع ع بالي فلّ(شعر بالمحكية)، دار رياض الريس 2007م، ورخام الماء، دار رياض الريس 2007م، وكلّك عندي إلا أنت، دار رياض الريس 2008م، وأجمل ما في الأرض أن أبقى فيها، دار رياض الريس2009م.
من أعماله النثرية: حقول اللوز، وقناديل شعبية، وأسفار، وشبابيك.
ـ له مالا يقلّ عن مئتي برنامج إذاعي في الإذاعات العربية (لبنان، وقطر، والبحرين، والإمارات، والكويت)، منها: مع الغروب، ومع الصباح، ودفاتر الأيام، وكلمات لهذا الزمن.
ـ من أعماله التلفزيونية: امرؤ القيس، وأواخر الأيام، وقالت العرب، وأوراق الزمن المرّ، ورماد وملح، وقناديل شعبية.
ـ غنّت له "فيروز" مجموعة أغانٍ وقصائد وتراتيل منها: زعلي طول، وأسوارة العروس، وورقو الأصفر شهر أيلول، ورح نبقى سوا، ولما عالباب، وأسامينا، ولبيروت، وبليل وشتي.
ـ لحّن له رياض السنباطي: بيني وبينك، وأصابعي.
انظر في ترجمته: مقال بعنوان: وفاة شاعر المحبرة، تاريخ / 10 / 2 /2014م.
ـ من موقع جريدة (السفير) اللبنانية: *www.assafir.com*
ـ وحوار مع "جوزف حرب" من موقع جريدة الرأي الكويتية: *www.alraimedia.com*

التي تتمحور حول المقولة النقدية، التي ترى أن الأدب نقد للحياة، فما هي الرؤية النقدية التي بلورتها هذه القصيدة؟، وما هو المحور العام الذي يجمع بين عنوان القصيدة، وعنواني المجموعة (شيخ الغيم وعكازه الريح)، و(قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير).

إن القراءة النقدية لهذه العناوين الرئيسة توقفنا عند علاقة تجمع بين عالمين مختلفين، ينتمي أولهما إلى عالم الإنسان، وينتمي ثانيهما إلى عالم الطبيعة، وتحيلنا على مدلولات تبتعد عن مدلولات اللغة المعجمية؛ لأن العلاقات التي تجمع بين الدوال علاقات جديدة تجمع بين طرفين لا يجتمعان إلا في البنية الشعرية، التي ينتجها خيال جامح لا يعرف الحدود.

فعلاقة الإضافة التي تجمع بين الدالين (شيخ الغيم) تبعد عن أذهاننا صورة رجل أدرك الشيخوخة، وامتلك المكانة من علم أو فضل أو رياسة، كما تبعد عن أذهاننا أيضا صورة السحاب سواء أكان ممطراً أم غير ممطر؛ لتحل محلهما صورة جديدة، هي نتاج تفاعلهما؛ صورة يكون فيها الشيخ شيخاً للغيم؛ إذ قد يكون شاعراً مثقفاً واعياً، يمتلك خبرة شيخ، ويحمّل رؤياه وعداً بالخصب والعطاء، ويتوكأ على عصا ما هي إلا صورة الهواء المتحرك؛ لأن عكازه الريح؛ إذ يتجاوز دال الريح مدلوله اللغوي؛ ليتحدد بالقوة: قوة الخيال، منتج الإبداع الشعري؟.

أما في العنوان الثاني (قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير) فتؤكد ياء المتكلم في الدالين(قميصي ـ قبعتي) خصوصية القميص والقبعة؛ لأنها تحيلنا على الذات الشاعرة، التي تضيق ذرعاً بالقميص، الذي يقيّد حرية الجسد، وإيقاعه، في حين يفتح التركيب الشعري الثاني في علاقته الإسنادية، التي تجمع بين القبعة والعصافير آفاق الرؤيا الشعرية، التي تتزاحم في فضائها مدلولات الحرية، والانطلاق، والعلو، والسمو، والأمل، والوعد، والسفر، الذي يعني الانتقال

من مكان إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى؛ وبذلك لا يبتعد العنوان الثاني عن المدلولات السابقة؛ لأنه يدور حول ثنائية (الواقع، الخيال)، أو (المادة، الروح)، أو (الثابت، المتحول)؛ لأن لباس الشاعر شجيرة شائكة، دائمة الخضرة، قصيرة، أوروبية المنشأ، أوراقها غالباً ما تكون صغيرة جداً؛ وزهراتها صفراء عطرة الرائحة، وما هذه الشجيرة إلا المدرسة؛ الدير، الذي يقيّد إيقاع جسد الأطفال، في حين أن قبعته العصافير، وما تحيل عليه من مدلولات تلتقي مع مدلولات عنوان القصيدة: (العصفور)؛ وبذلك تحيلنا العناوين على محور عام؛ ثنائية عامة، تدور العناوين حولها هي ثنائية (القيد، الحرية): حرية الفكر، حرية الخيال؛ لتدور رؤيا الشاعر حول الإبداع الحقيقي؛ الإبداع المنتج، فهل تنضوي العملية التعليمية تحت هذه الرؤيا في قصيدة العصفور؟.

الإطار العام للمدرسة إطار سجن بزنزاناته، وجلاديه، الذين هم في الأصل مدرّسات، أما المعتقَلون داخل السجن فهم ثمانية أطفال، جريمتهم أمام قضاة الأرض أنهم بعد أطفال لهم أهل [1].

على الرغم من أن الشاعر يرسم اللوحة في الزمن الحاضر، فإنه يتخذ بعداً كافياً لرصدها، ورؤيتها، فيجسد بمهارة فائقة تداخل خطوط اللوحة الجسدية والنفسية؛ ليقدم لنا في نهاية المطاف حالة؛ رؤيا، تتكامل في مقاطعها الستة الرؤية النقدية للعملية التعليمية في المرحلة الدراسية الأولى، وهي المرحلة التأسيسية، التي ينسلخ فيها الطفل عن مجتمعه الأسري الصغير؛ لينخرط في مجتمع أوسع هو مجتمع المدرسة الابتدائية، فكيف احتفظت ذاكرة الشاعر بتلك الصورة؟

---

[1] جوزف حرب، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، نيسان / أبريل 2002م / 110-111.

بادئ ذي بدء تحضر صورة العنف الجسدي، والقمع النفسي، أو صورة العنف الرمزي بوصفها ملحقة من ملحقات الشرعية الأستاذية في ثقافة تقليدية[1] حضوراً بارزاً في العملية التعليمية؛ حضوراً يلغي روح الطفولة، وانطلاقها، بل يميتها في الحصص الدراسية كلها: التاريخ، والحساب، واللغة، والرسم، والتعبير، والجغرافية، فصورة مدرّسة التاريخ تتناغم دلالياً مع مدلولات المدرسة: السجن شكلاً ومضموناً؛ لأن ارتداءها الزَرَد والخوذة يحولها إلى فارس في ساحة معركة أعداؤها فيها ثمانية أطفال أبرياء؛ إذ تُغير عليهم في جيش من أصابع مثل سهل ليس فيه سنابل تلمع، بل فيه حراب؛ وهذا يعني أن هذه الأصابع ـ التي تعد عنصراً فعالاً في عملية تعليم الأطفال ـ لا تَعِدُ بالعطاء، ولا بمستقبل أخضر واعد لهؤلاء الأطفال، بل تعدهم بموت نفسي، تشاركها في تكريسه مدرّسة الحساب، ومدرّسة اللغة الجميلة، التي لم تعد ـ بالتأكيد ـ لغة جميلة بعد انتهاء الحصة المقررة لها، يقول الشاعر[2]:

وقضيب رمان تعلمنا به اللغة الجميلة،
حيث تصبح بعد أن تهوي به فوق الأكفّ
كعائد من عند خباز يسمى: سيبويه.
رغيف صرف رافخ
فوق اليمين،
رغيف نحو رافخ
فوق الشمال.

---

[1] انظر: بيير بورديو، العنف الرمزي(بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1994م، 17 ـ 24.

[2] جوزف حرب، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير، 113.

الرمان هذه الفاكهة اللذيذة التي يحبها الأطفال، لا يتذكر الطفل منها إلا القضيب؛ العود الرفيع، الذي يحل محل أصابع المدرّسة في العملية التعليمية؛ إذ إن الأصابع بدلاً من أن تحمل القلم والطباشير؛ لتعلم الأطفال، تحمل قضيباً يهوي فوق أكفّهم.

رسم لنا الشاعر حالة الطفل شكلاً ومضموناً في ساعة اللغة الجميلة؛ إذ استطاع أن يرسم بالدوال المعبرة صورة حية، ناطقة، تتضافر جزئياتها مع بعضها؛ لتقدم لنا جوهر العملية التعليمية بعلاقة جدلية تجمع بين الشكل والمضمون، فكل طفل من هؤلاء الأطفال الواعدين يصبح طفلاً آخر عائداً من عند خباز يسمّى: سيبويه. ومهنة الخباز التي تعدّ من أصعب المهن؛ لوقوفه أمام بيت النار، التي تسمه بطابعها تعادل مهنة التعليم، لكن الخباز الحقيقي يقدم العيش للآخرين، ويضمن لهم حياتهم، وبقاءهم أحياء، أما الخباز: سيبويه؛ المدرّسة، فقُوته عنف جسدي، يُمارس على هذه الأيدي الصغيرة، الرقيقة، التي تعد بالعطاء، والإبداع، والمستقبل، فيعطل فاعليتها المعطاءة جسداً وروحاً، عطالة تجسد المعاناة أفضل تجسيد بصورة تؤكد تعميم العنف الجسدي في العملية التعليمية عند الأطفال، يقول الشاعر[1]:

وآكل الألم الذي لا ماء لي معه سوى
الدمع الرمي، كأن تشريناً بأجفاني، وفوق يديّ
آب.

وينمو حلم الانطلاق من المدرسة في ساعة الجغرافية نمواً يجعل المدرسة، بما تحيل عليه من دلالات: العلم، والتعلم، والتطور، والارتقاء، والبناء، والرقي، والحضارة، قيداً، يفكر الأطفال بالتحرر منه، حالمين بالحرية،

---

[1] جوزف حرب، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير، 113.

والانطلاق، والانعتاق، حلماً يحيلنا على غياب الطفولة في عالم الأطفال، مما يدفعهم إلى أن يعيشوا أحلام اليقظة، يقول الشاعر[1]:

ننسى الكتاب، نضم أجفننا، نرى غدق
السواقي البيض، والتوت المنقّط باحمرار الشمع، نقفز
فوق أعناق الصخور، نعانق المطر الذي قد عاد بعد غياب
عام، نركب الأفراس من قصب الينابيع الطويل، نسُلّ
كل سيوفنا الخضراء من سعف النخيل؛ نقاتل الرهبان،
أيام المدارس، نصلب الجلادة السوداء فوق اللوح، نحمل
في الثياب لأهلنا الفقراء حتى يزرعوا قمحاً لنا
كل التراب.

أهم ما يلفت النظر أن الأطفال يحلمون بأن يتحملوا مسؤولية ذويهم الفقراء، بحملهم بذور القمح التي تعد بمستقبل واعد بالخصب والعطاء؛ مستقبل يتضافر دلالياً مع الغيم الباكي ـ في السطر الشعري: (كان الغيم يبكي) ـ، الذي فتحت كفاه باب السجن للأطفال، فامتلأت بهم شفة السهول.

الغيم، والعصفور لقّنا الأطفال أبجدية الحرية؛ ليشعل منشورهما السري صوتهم، الذي أعلن بدء ثورة الفقراء قبل وقوعها، قبل اتساع دمائها بمظاهرة، والثورة هنا ما هي إلا ثورة على واقع يعيشه الأطفال، إنه واقع المدرسة؛ السجن، والعملية التعليمية التقليدية، التي تقوم على التلقين، والقسر، والعنف الجسدي، والروحي؛ ليتجاوزه الشاعر إلى واقع آخر بديل، يبني رؤية جديدة للعملية التعليمية في أذهان المدرّسات، تُعنى بالطفل والطفولة، والروح الحرة، المتوثبة، المتحفزة للإبداع الدائم، لكن تشبث القديم

---

[1] جوزف حرب، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير، 116.

بالعقليـة العربيـة ، وبالرؤيـة التعليميـة القديمـة ، حـال دون تحقيـق طموحـات الأطفـال ، بـل ازداد الأمر سـوءاً ، حتـى ماتـت هـذه الرؤية الجديدة في الفجـر ؛ وبذلك ارتبطت دلالات الفجر بدلالات الموت الجسدي والروحي ارتباطاً أضـاع ملك الطفولة ، وروحها ، يقول الشاعر[1] :

أوسعوا أجسادنا حبراً ، وتاريخاً ، وإعراباً.

أحاطوا بالقيود الحمر من جمـل القواعد كل أيدينا ،

وفيها

قيدونا.

قيدوه مبعثراً. ورمـوا بقايانا بشاحنة

العصيّ ،

وأرجعونا

ويقول أيضاً في المقطع الأخير من القصيدة[2] :

يا

دير ، كيف

أضعت

ملكي !

في ساحة السجن المسور كالجحيم

الآن أمشي. أذكر العصفور ، أذكـر عندمـا

قتلوه كيف طفولتي قُتلت ،

وأبكي .

---

[1] جوزف حرب ، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير ، 121.

[2] المصدر السابق نفسه ، 124.

وهكذا نجد أن الشاعر "جوزف حرب " قد قدم رؤية نقدية للواقع ؛ رؤية للعالم تنم على وعي حقيقي ، وتضعنا وجهاً لوجه أمام مشكلات ما تزال قائمة في مناهجنا التعليمية كلها : المراحل التعليمية الأولى ، والمراحل التعليمية العليا ، الأمر الذي يستدعي حلولاً سريعة لمشاكل متجذرة في البنية الفكرية العربية ، فيدفعنا إلى أن نتساءل : **هل يخلو مفهوم السلطة التربوية من أي مضمون معياري؟** ، أليس من مهام السلطة التربوية ، تحديداً ، تأمين **القيمة الاجتماعية الخاصة بالنشاط التربوي التعليمي بصورة مستقلة عن قيمة المرجعية التي تمارسه؟**[1] ، إنهما سؤالان ينطويان على إجابة تسهم في تثقيف القائمين على العمل التربوي ؛ ليكونوا قادرين على التعامل مع الأجيال الجديدة باستمرار.

---

[1] **انظر**: بيير بورديو ، العنف الرمزي(بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، 29 ـ 30.

خاتمة

تبقى هذه الدراسات قراءة من قراءات عدّة، بحسب رؤية المناهج النقدية الحداثية التي تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة؛ لأن النظام اللغوي الذي يؤطّر معنى، مهدّد هو نفسه، بسبب من اتساع المعنى ذاته، وعدم احتوائه إلى الأبد. من هنا سعت هذه القراءة النقدية إلى كشف سنن بنية النصوص الشعرية المدروسة وتنظيمها، والبحث في أنظمتها الدلالية، وكيفية إنتاجها للمعنى، للوصول إلى الظواهر المدروسة غير معزولة عن سياقاتها التي أنتجتها؛ وبذلك تكون وحدة النص متمركزة في غايته، لا في أصله، لعدم وجود حقائق إلا بمقدار ما تؤشّره اللغة من أفكار في الوعي.

فالنص الإبداعي نص غير منْجَز، ما دامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعاً لتعدد القراءات. وحسب قراءتنا هذه أن تترك الأبواب مشرّعة على قراءات أخرى، تتخذ مداخل أخرى لمعالجة متن التجارب الشعرية التي توقفنا عندها: قراءات قد تتقاطع مع قراءتنا، وقد تتوازى معها، وقد تتجاوزها، وهذا دليل كثافة دلالية تتكشف طبقاتها حسب مؤهلات الناقد ـ القارئ الذي يجب أن يمتلك كفاءتين: كفاءة لغوية تقوم على أساس من مرجعية اللغة، وكفاءة أدبية تمكّن القارئ من سدّ ثغرات النص بإتمامه وإكماله عبر مرحلتي القراءة: المرحلة الأولى، وهي القراءة الاستكشافية، التي يتبع فيها القارئ المسيرة السياقية للوصول إلى تفسير أولي للمعنى، والمرحلة الثانية هي القراءة الاسترجاعية التي يحين الوقت فيها لتفسير ثانٍ؛ أي لقراءة تأويلية حقيقية للوصول إلى الدلالة.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- الآغا، خضر، سنية صالح: الشعر من الجهة الأخرى. " مجلة فكر، ع 107 " (تشرين 2 ـ كانون الأول 2009م).

- الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ـ لبنان، ومنشورات الاختلاف ـ الجزائر، ط1، 2010م.

- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ـ لبنان، ط2، 1978م.

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ـ لبنان، ط3، 1979م.

- إمام، عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة.

- الأندلسي، ابن هانئ، الديوان، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، د.ت.

- الأنطاكي، يوسف، سوسيولوجيا الأدب: الآليات والخلفيات الإيبيستيمولوجية، تقديم: د. محمد حافظ دياب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م.

- إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، فاس ـ المغرب: منشورات مكتبة المناهل، 1995م.

- باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م.

- البخاري : أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم ابن المغيرة بن بَرِدِزْبَه البخاري الجُعْفيّ، صحيح البخاري، تقديم : أحمد محمد شاكر، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان.
- برهم، لطفية إبراهيم، اتجاهات الشعر الحديث في سورية، ، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان - الأردن، ط1، 2002م.
- برهم، لطفية إبراهيم، مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور جابر عصفور، جامعة القاهرة، يونيو، 1996م.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها، ، جـ2، دار توبقال - المغرب، ط1، 1990م.
- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها، جـ4، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب ط1، 1991م.
- بورديو، بيير، العنف الرمزي(بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، ترجمة : نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1994م.
- التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط4، 1980 م.
- الجبل، بدوي، ديوان " بدوي الجبل "، مؤسسة النشر الإسلامي، قم المقدسة - إيران، ط2، 1421 هـ - 2000 م.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، صححها على نسخة الأستاذ الإمام محمد عبده..، وعلق عليها السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - لبنان، 1398 هـ - 1978 م.
- جوف، فانسان، رولان بارت والأدب، ترجمة : محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1994م.

ـ الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت ـ لبنان، أيار / مايو، 2001 م.

ـ حرب، جوزف، شيخ الغيم وعكازه الريح (1) قميصي الوزّال ـ قبعتي العصافير، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، نيسان /أبريل 2002م.

ـ حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط11، د. ت.

ـ الحفني، عبد المنعم، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995م.

ـ الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006.

ـ الحميري، عبد الواسع، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، بيروت ـ لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1419هـ ـ 1999م.

ـ خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط2، 1406هـ ـ 1986م.

ـ ريفاتير، مايكل، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، ت: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، جمهورية مصر العربية ـ القاهرة.

ـ بو سريف، صلاح، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

ـ السكاف، ممدوح، الشاعرة الراحلة سنية صالح في(الزمان الضيق)، مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 425، السنة الخامسة والثلاثون، أيلول، 2006م.

- ابن سلامة، رجاء، بنيان الفحولة: أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ط1، 2005م.
- السندوبي، حسن، شرح ديوان " امرئ القيس "، ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، المكتبة الثقافية، بيروت - لبنان، ط7، 1402 هـ - 1982 م.
- سليطين، وفيق، عناقيد الزبد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الشعر (12) 2011م.
- سيلامي نوربيير وآخرون، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2001م.
- الشامي، غسان، حوار مع الشاعرة " سنية صالح ". " مجلة (فكر)، ع53، نقلاً عن ممدوح السكاف. الشاعرة الراحلة سنية صالح في(الزمان الضيق)، مجلة (الموقف الأدبي)، ع 425، السنة الخامسة والثلاثون، أيلول، 2006م.
- شبانة، د. ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً)، بيروت - لبنان، عمان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م.
- صالح، سنية، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 2006م.
- طريبشان، جيلاني، إبتهال إلى السيدة " ن "، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، الفاتح 1429 ميلادية 1999.
- عبد الرحمن، د. عبد الهادي، سحر الرمز: مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة، دار الحوار، اللاذقية - سورية، ط1، 1994 م.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي اللبناني، بيروت - سوشبرس - الدار البيضاء، ط1، 1985 م.

ـ الفزاني، علي، فضاءات اليمامة العذراء، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1428 ه 1998 إفرنجي.

ـ الفقيه، محمد صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، الفاتح 1429 ميلادية (1999).

ـ قادربوه، صالح، التأويل الوردي لبياض الكوكب، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية الكبرى: مجلس الثقافة العام، 2006 م.

ـ قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، م3، منشورات نزار قباني، بيروت ـ لبنان، ط5، 1993م.

ـ قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، م6، منشورات نزار قباني، بيروت ـ لبنان: ط2، كانون الثاني (يناير) 1999 م .

ـ كامل، مجدي، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق ـ القاهرة، ط1، 2003م.

ـ كريسطيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1991م.

ـ كليب، د. سعد الدين، أنطولوجيا الشعر السوري (النصف الأول من القرن العشرين)، إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، دمشق، 2008م.

ـ مصطفى، إبراهيم، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار المعجم الوسيط، أشرف على طبعه: عبد السلام هارون، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، (طهران ـ إيران: المكتبة العلمية).

ـ مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م.

ـ مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات: دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، 1963م.

ـ مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ـ الفجالة: د.ت.

ـ ابن منظور، لسان العرب المحيط، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت ـ لبنان.

ـ ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي (13) المفارقة وصفاتها، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر.

ـ نحاس، د. جورج، أساطير الخصب النباتي في حضارات الشرق الأدنى الآسيوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2006م.

ـ وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، فاس ـ المغرب: منشورات، مشروع بارس: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ظهر المهراز، ط1، 2003م.

ـ يحياوي، راوية، شعر أدونيس: البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (1)، دمشق، 2008م.

ـ اليسوعي، ج. روبرث بارت، الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة د. عيسى العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى العزابي، الهيئة القومية للبحث العلمي، معهد الإنماء العربي ـ بيروت، طرابلس ـ الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية، 1992 م.

ـ المواقع الإلكترونية:

ـ موقع جريدة (الرأي) الكويتية : *www.alraimedia.com*

ـ موقع جريدة (السفير) اللبنانية : *www.assafir.com*

ـ موقع (جهة الشعر) : HTTP:/ /www. jehat.com

ـ موقع (ويكيبيديا الموسوعة الحرة) : http://ar.wikipedia.org

الفهرس



دراسات في نقد الشعر/ لطفية إبراهيم برهم.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٤.- ١٤٩ ص ؛ (سلسلة الدراسات؛ ١٥).

١- ٨١١,٩٠٠٩ ب ر هـ د   ٢- العنوان

٣- برهم   ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تبقى هذه الدراسات قراءة من قراءات نقدية أخرى تثري أمكنة القراءة المتعدّدة للمتن الشعري بحسب رؤية المناهج النقدية الحداثية التي تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة؛ لأن النظام اللغوي الذي يؤطّر معنى، مهدّد هو نفسه، بسبب اتساع المعنى ذاته، وعدم احتوائه إلى الأبد. من هنا سعت هذه القراءة النقدية إلى كشف سنن بنية النصوص الشعرية المدروسة وتنظيمها، والبحث في أنظمتها الدلالية، وكيفية إنتاجها للمعنى، للوصول إلى الظواهر المدروسة غير معزولة عن سياقاتها التي أنتجتها.

فالنص الإبداعي نص غير مُنْجَز، ما دامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعاً لتعدد القراءات، وحسب قراءتنا هذه أن تترك الأبواب مشرّعة على قراءات أخرى، تتخذ مداخل أخرى لمعالجة متن التجارب الشعرية التي توقفنا عندها؛ قراءات قد تتقاطع مع قراءتنا، وقد تتوازى معها، وقد تتجاوزها للوصول إلى دلالة جديدة.





9 789933 211967



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر: داخل القطر (180) ل.س
خارج القطر (250) ل.س